

# *Testul Familiei*

## CUPRINS

INTRODUCERE.....	
ISTORICUL ȘI CONTRIBUȚIA TESTULUI.....	
1. Istoric.....	
2. Contribuție.....	
CALITĂȚI PSIHOMETRICE ȘI UTILIZĂRI.....	
1. Studiul calităților psihometrice.....	
<i>Sensibilitate genetică.....</i>	
<i>Diferențele legate de sex.....</i>	
<i>Validitate.....</i>	
<i>Fidelitate.....</i>	
2. Evaluarea relațiilor intra-familiale.....	
3. Evaluarea diferitelor populații.....	
4. Descrierea diferențelor legate de cultură.....	
CONSEMNE DE ADMINISTRARE ȘI DE COTARE.....	
<b>Administare.....</b>	
<b>Cotare.....</b>	
1. Observații în timpul aplicării.....	
2. Compoziția familiei desenate în raport cu familia reală.....	
3. Aspectul dezvoltării.....	
4. Aspect global.....	
<i>Amplasare.....</i>	
<i>Dimensiunea.....</i>	
<i>Linia.....</i>	
<i>Disponerea.....</i>	
<i>Perseverarea.....</i>	
<i>Factori regresivi.....</i>	
<i>Disponerea fiecărui personaj.....</i>	
<i>Culoare.....</i>	
<i>Expresia.....</i>	

5. Aspect detaliat.....	
<i>Tipuri de detalii.....</i>	
<i>Detalii corporale.....</i>	
<i>Sexualizare.....</i>	
<i>Adăugiri.....</i>	
6. Aspect clinic.....	
<i>Valorizare sau devalorizare.....</i>	
<i>Identificări.....</i>	
<i>Organizarea personalității.....</i>	
<i>Analiza relațiilor dintre personaje.....</i>	
<i>Alte remarci.....</i>	
7. Ipoteze diagnostice în legătură cu celelalte date.....	
INTERPRETAREA SAU ANALIZA PROPRIU-ZISĂ.....	
1. Observații pe timpul administrării.....	
2.Compoziția familiei desenate în raport cu familia reală.....	
<i>Descrierea familiei desenate.....</i>	
<i>Personaje adăugate sau omise.....</i>	
3. Aspectul dezvoltării.....	
4. Aspect global.....	
<i>Amplasare.....</i>	
<i>înălțimea.....</i>	
<i>Trasaj.....</i>	
<i>Disponerea.....</i>	
<i>Perseverarea.....</i>	
<i>Factori regresivi.....</i>	
<i>Disponerea fiecărui personaj.....</i>	
<i>Culoarea.....</i>	
<i>Expresia.....</i>	
5. Aspect detaliat.....	
<i>Tipuri de detalii.....</i>	
<i>Detalii corporale.....</i>	
<i>Sexualizare.....</i>	
<i>Adăugiri.....</i>	
6. Aspect clinic.....	
<i>Valorizare sau devalorizare.....</i>	
<i>Identificările.....</i>	
<i>Organizarea personalității.....</i>	

*Analiza relațiilor dintre personaje.....*

7. Ipoteze diagnostice în legătură cu celelalte date.....

**Bibliografie.....**

**Anexe: Grila de cotare.....**

## INTRODUCERE

Testul desenului familiei este utilizat în majoritatea țărilor din lume. De fapt, se remarcă utilizarea sa atât în Europa, cât și în America de Nord și de Sud, în Africa și în Asia. Deși publicațiile disponibile utilizează diferite tipuri de cotații elaborate, până acum, după cunoștințele noastre, nici o lucrare nu le-a comparat și grupat, în ciuda elementelor pe care le au în comun.

În cursul supervizărilor pe care le realizăm pentru psihologii clinicieni sau pentru studenții la psihologie și în cadrul cursurilor predate la sfârșitul primului ciclu sau în timpul masteratului, am fost nevoiți să reflectăm la instrumentele de evaluare și la calitățile acestora. Mai precis, referitor la desenul familiei, ni s-a părut important să elaborăm o metodologie permițând o analiză detaliată a datelor obținute. Totuși, aceasta n-a fost posibilă decât cu ocazia strângerii de date în cursul cercetărilor. Prezentul manual și grila anexată vor putea - sperăm - să ajute studenții să descopere aportul desenului familiei. Acest manual se adresează deasemenea, clinicienilor care doresc să aprofundeze rezultatele obținute la acest test și cercetătorilor care vor dispune astfel de o grilă permițând o aplicare mai uniformă a cotațiilor. Grila propusă se vrea riguroasă și oferă elemente de interpretare favorizând integrarea aspectelor dezvoltării în cadrul conceptelor psihanalitice. Interpretarea ia în considerare diferenții indici culeși, aceștia fiind interpretați într-o abordare clinică intuitivă, care integrează datele comportamentale și verbale constatate în timpul aplicării.

Utilizarea datelor provenind din desenul familiei trebuie amplasată în cadrul examenului psihologic. Pentru a elabora un psihodiagnostic, psihologul trebuie să recurgă la diferite instrumente, în afara anamnezei. Chiar dacă grila de cotație propusă este riguroasă, nu este nicidecum recomandabilă utilizarea unui singur desen. Ar fi o nesăbuiță să stabilim un diagnostic de organicitate bazându-ne pe rezultatele unui singur desen. Este util într-o primă fază, să ne gândim să eliminăm problemele vizuale sau grafomotorii, și, apoi, să confirmăm ipoteza emisă în urma analizei desenului familiei prin confruntarea cu rezultatele altor teste - cum ar fi Rorschach, Bender, un test de inteligență, etc. - alese în funcție de ipoteza formulată. Mai mult,

Ordinea aplicării testelor în cadrul unei baterii de evaluare este importantă. Trebuie ținut cont de oboseala subiectului (dacă îi cerem să facă trei desene, al treilea va fi de o calitate mai slabă) și de influența testului precedent desenului familiei (de exemplu, WISC-R va avea ca efect reprimarea procesului primar, în timp ce Patte Noire sau Rorschach va avea un efect contrar). În cazul în care motivul consultației este o problemă familială (sau când părinții copilului sunt despărțiți), este preferabil, după părerea noastră, să amânăm aplicarea desenului familiei care este în legătură directă cu problematica, pentru sfârșitul bateriei de evaluare psihologică, atunci când s-a stabilit legătura de încredere cu examinatorul și copilul este mai puțin defensiv.

Prezentăm concepția noastră asupra interpretării datelor desenului familiei, concepție ce se sprijină pe numeroase citate. Adesea, datele provenind din publicațiile disponibile se referă la desene realizate de adulți. Când lucrăm cu copiii, este important să ne amintim acest lucru și să fim mai puțin categorici în aplicarea anumitor criterii, în special cele sugerând prezența unei patologii. Acolo unde am considerat necesar, am făcut adăugiri. Practica noastră fiind axată în special pe tulburările copilăriei, aceste adăugiri vizează mai ales copilăria.

De altfel, noi înglobăm diferitele consemne și accepțiuni ale testului: desenul unei familii, al familiei subiectului, al familiei în acțiune, al unei familii imaginate, al familiei sale de origine, etc. Chiar dacă ne afirmăm în această lucrare preferința pentru consemnul „Desenul unei familii”, grila elaborată și interpretarea sa pot fi utilizate, cu adaptări minime, în cazul celorlalte moduri de administrare a testului. Numeroase publicații citate provin din Statele Unite și se referă la desenul familiei în acțiune. Consemnul propus, foarte răspândit în America de Nord, este mai structurat decât consemnul pentru „Desenul unei familii”. În fine, prezentăm în această lucrare doar cadrul de administrare individuală, întrucât administrarea colectivă sărăcește datele culese.

Prima parte a acestei lucrări conține un istoric al testului desenului familiei precum și o prezentare a aportului clinic al testelor de desen și, mai precis, al testului desenului familiei. O discuție a calităților psihometrice ale acestui test, urmată de o prezentare a diferitelor sale utilizări constituie partea a doua. Consemnele de

Administrare și cotație formează partea a treia. În sfârșit, a patra parte, și cea mai importantă, este constituită de către un ghid de interpretare a datelor obținute cu ajutorul acestui test. În anexă este furnizată grila de cotație completată cu ajutorul unui exemplu.

Lucrarea de față nu include noile norme referitoare la testul desenului familiei, chiar dacă ulterior, acestea ar fi interesant de prezentat. Suntem conștienți că grila propusă, ca și ghidul său de interpretare pot fi îmbunătățite. Din această perspectivă, ne-ar place să primim comentariile persoanelor care le-au utilizat. Acestora le mulțumim anticipat!

Dorim să subliniem sprijinul important pe care ni l-a dat Genevieve Martineau, masterand în psihologie la Universite" du Quebec â Trois-Rivieres. Mulțumită comentariilor sale, grila noastră a putut fi îmbunătățită considerabil în cursul celor nouă luni ale sale de dezvoltare „uquteriană" ...

Ținem, de asemenea, să ne exprimăm viile mulțumiri pentru HeUene Gaudette, documentarist; grație acesteia, numeroase cercetări bibliografice au putut fi terminate, în ciuda dimensiunilor acestora. Mulțumim, în final, copiilor care au acceptat să illustreze această carte.

## ISTORICUL ȘI CONTRIBUȚIA TESTULUI

### 1. Istoric

Se pare că Traube (1938) a fost cel care, pornind de la lucrul său cu copii dificili, a utilizat pentru prima oară desenul în scop diagnostic. Urmare a experienței sale, ea a sugerat realizarea unei analize sistematice cu scopul de-a scoate în evidență anumite caracteristici ale desenului, pentru o populație dată. Aceste trăsături trebuiau, după ea, să fie similare în privința conținutului, stilului și a tehnicii. Ea a declanșat, astfel, o cercetare referitoare la analiza desenului.

Într-un istoric al utilizării psihologice a desenului persoanei, Debiene (1968) este citată de Karen Machover (1949) ca fiind prima care a subliniat valoarea proiectivă a acestei probe grafice. Abraham (1977) reamintește că Machover a descoperit, utilizând testul lui Goodenough (1957) pentru evaluarea inteligenței, că diferiți copii de același nivel intelectual puteau să realizeze desene diferite. Din acest fapt, ea a concluzionat că producățiile lor exprimau ceva din personalitatea lor. Abraham arată că această observație nu era chiar o descoperire, întrucât psihanaliza explorase deja această dimensiune a desenelor. Totuși, Machover a sistematizat analiza diferitelor aspecte care le compuneau, în special în cadrul desenului persoanei.

Acum aproape cincizeci de ani, Buck (1984, 1964) - care a pus la punct proba desenului Casă-Copac-Persoană - a enunțat trei principii de interpretare care au rămas esențiale:

- interpretarea trebuie să se refere simultan la elementele desenului și la asociațiile făcute de subiect. Acestea sunt necesare pentru înțelegerea desenului;
- fiecare element trebuie studiat în relație cu structura globală a desenului;
- rezultatele analizei trebuie raportate la datele istorice sau anamnestice ale subiectului.

Unii autori au subliniat aportul specific al desenului familiei în raport cu alte teste de desen. Cităm, în primul rând, pentru că sunt cele mai vechi, lucrările lui Cain și Gomila (1953), care au identificat patru elemente de analiză specifice desenului familiei:

- numărul personajelor desenului în comparație cu numărul de personaje al familiei reale. Ei au acordat importanță și personajelor uitate sau respinse;
- structura internă a desenului, după ordinea de realizare și legăturile dintre personaje;
- raportul figură-fond;
- aspectul dinamic al fiecărui personaj.

Grila de cotare stabilită de Borelli-Vincent, în 1965, în vederea examinării manierei particulare a familiei așa cum este prezentată de subiect, este relativ asemănătoare. Ea include în fapt:

- analiza globală a compoziției grupului familial (evaluarea structurii familiale, organizarea generală a personajelor, absența sau prezența fiecărui membru al familiei, prezența străinilor);
- organizarea generală a producției (structurarea desenului);
- analiza specifică a personajelor, cu particularitățile acestora;
- relațiile interpersonale din cadrul familiei.

Este vorba aici de un prim nivel de analiză globală. Drept urmare, autorul a studiat desenele familiei dintr-o perspectivă tripartită, analizând planurile adaptativ, proiectiv și expresiv. Planul adaptativ face trimitere la maniera în care subiectul se adaptează la realitate și, mai precis, cum reacționează la solicitările testului. Planul proiectiv evocă expresia trăirilor copilului, în funcție de imaginea corporală. În fine, planul expresiv este legat de grafismul subiectului.

Borelli-Vincent (1965) s-a interesat, în cadrul desenului familiei, în special de conflictele subiectului. Debiene (1968), care s-a inspirat din noțiunile lui Borelli-Vincent, crede că este important să stabilim

dacă aceste conflicte se înscriu în cadrul normal al dezvoltării sau au o conotație patologică. Ea reamintește că Borelli-Vincent insistă asupra verbalizărilor subiectului, precum și asupra anumitor aspecte ale desenului, precum ordinea, dispunerea personajelor în pagină, forma și dimensiunea acestora, precum și ștersăturile.

Debiene menționează, de altfel, și cercetările lui Stora (1963). Aceasta a realizat un studiu normativ pe 4832 de desene ale băieților și fetelor cu vârste cuprinse între 4 și 15 ani. Acest studiu i-a permis să conceapă un tip de desen reprezentativ pentru fiecare nivel de vârstă, ținând cont de variabila sex. Stora a încercat să realizeze în același timp un studiu statistic și dinamic al desenului, bazat pe aproximativ 126 de constelații psihologice desprinse din administrările sale. În cadrul studiului desenului, Stora vizează scoaterea în evidență a dinamismului propriu individului, a trăirilor acestuia și a relațiilor sale cu mediul înconjurător.

Să notăm, de asemenea, contribuția lui Porot (1965) care a elaborat testul familiei, având ca predecesori pe Minkovska (1952) și Morgenstern (1937). Porot indică faptul că acestor autori le aparține ideea de-a utiliza desenul pentru înțelegerea problemelor nevrotice ale copilului și pentru intervenția asupra acestor copii. El amintește că Minkovska cerea subiecților pe care îi evalua să se deseneze pe ei înșiși și să-și deseneze casa și familia. Porot a studiat valoarea proiectivă a desenului familiei. El consideră, de fapt, că această metodă constituie un test proiectiv în accepțiunea deplină a termenului, favorizând proiecția părților conștiente și inconștiente ale personalității. Este vorba de o probă semi-structurată, care lasă câmp ) liber exprimării, permițând totodată și analiza statistică. Porot a reluat aproape aceleași criterii ca și Borelli-Vincent; el s-a interesat, în ce privește nivelul global, de compoziția familiei prezentate în desen, de prezența fiecărui personaj, ca și de personajele adăugate sau omise. El a tratat apoi aspectele de valorizare și de devalorizare ale personajelor prin intermediul ordinii apariției, poziției, atributelor, culorilor utilizate, precum și în funcție de neglijența sau perfecțiunea desenului și de omisiuni. Porot analizează în final poziția pe care subiectul și-o atribuie în raport cu ceilalți, și distanța între el și fiecare dintre celelalte personaje. Royer (1995) subliniază contribuția importantă a lui Porot la standardizarea testului și la creșterea interesului cercetătorilor și a clinicienilor pentru această probă.

Din punctul său de vedere, Widlocher (1965) distinge patru nivele de înțelegere a desenului:

1. el tratează mai întâi nivelul narativ, transmiterea prin intermediul desenului a intereselor, preocupărilor copilului, a neliiniștilor sale, a gusturilor și ambițiilor acestuia;
2. Widlocher evocă și un nivel expresiv, care vizează modalitățile de abordare a paginii, culorile, formele alese, ca reflectând emoțiile copilului. În această privință, el citează lucrările lui Alschuler și Hattwick (1943), care au comparat stilul grafic și starea emoțională a copiilor;
3. el înfățișează în continuare un prim nivel proiectiv referitor la viziunea pe care copilul o are despre lume. Este vorba de referirea la stilul desenului, adică efectul pe care-l provoacă acesta în mod global. Din această perspectivă, el face trimitere la tipurile prezentate de Minkowska, respectiv tipurile senzorial și rațional;
4. al doilea nivel proiectiv distins este inconștient și face trimitere la conținuturile refutate de care copilul nu este conștient și despre care nu dorește să știe nimic. Aceste conținuturi fac obiectul manevrelor defensive organizate. Utilizarea acestor asociații ale copilului - în cadrul unei povestiri pe care o concepe el însuși sau în comentariile spontane - va fi determinantă pentru a sesiza mobilurile inconștiente.

Pentru Widlocher, trebuie studiat spațiul utilizat, culorile, formele desenate, dimensiunea, diferențele între diversele elemente ale desenului, bizareriile și detaliile stranii. Analiza desenului „trimite la relațiile afective (ale subiectului) cu lumea înconjurătoare, la mișcările de apropiere sau de retragere, de apetență sau teamă care marchează raporturile sale cu ființele și cu lucrurile”.

În scopul elaborării unei metode de analiză a desenelor care să nu fie în principal intuitivă, Osterrieth și Cambier (1969) au adunat o mare cantitate de desene ale copiilor. Ei au încercat să deosebească variabilele semnificative după vârstă, sex, sau diversele grupări ale comportamentelor. Ei doreau să fundamenteze constelații caracteristice vârstelor, sexelor, etapelor de dezvoltare, trăsăturilor de personalitate sau comportamentelor. Aceste constelații s-ar fi putut dovedi mai

Eficace decât cotările simplificatoare sau intuitive. Ei au reținut, astfel, 80 de rubrici pe care le-au grupat în 12 modalități diferite, și au studiat desenele a mai mult de 2700 de copii. Au reușit să izoleze constelații ale indicilor care reprezentau categorii de personalitate, dar rămâne o muncă de aprofundare pentru completarea a ceea ce s-a început în cadrul acestei cercetări.

Un an mai târziu, Burns și Kaufman (1970) au publicat cartea *Kinetic Family Drawings* (sau desenul familiei în acțiune) în care tratau conceptul de mișcare, pe care l-au introdus în consemnul versiunii lor a desenului familiei „în acțiune”. Studiul lor, care viza acțiunea și stilul desenului, prevestea o nouă extinderea interpretării desenului familiei.

Să menționăm, de asemenea, metoda analitică a lui Corman (1965, 1970), respectiv analiza grafismului, a structurilor formale și de conținut. Prin grafism, Corman înțelege maniera în care desenează un subiect, cu referire la postulatul conform căruia calitatea și caracterul grafismului corespund nivelului său psihomotor, și, în consecință, organizării afectelor acestuia. Atenția este îndreptată asupra forței sau slăbiciunii liniei, grosimii, amplitudinii acesteia, ritmului de trasare, sau spațiului utilizat.

Structura formală - pentru Corman, scheletul unui desen, legăturile interne, vii sau rigide, bogate sau sărace - va fi pusă în legătură, mai întâi, cu schema corporală a subiectului (maniera în care își trăiește corpul), în al doilea rând cu semnificația afectivă a acestei trăiri, și, în fine, în al treilea rând, cu sistemul apărărilor acestuia. Astfel, se va acorda atenție aspectului corpului și al diferitelor sale părți, diverselor proporții și configurației accesoriilor (vestimentare sau de altă natură). Corman formulează câteva date de diagnostic diferențial, între elementele care se referă fie la nivelul intelectual, fie la cel afectiv (de exemplu, în cazul unei puternice inhibiții afective), fie la o anumită dificultate, cum ar fi dislexia.

Pentru conținut, Corman utilizează împărțirea formulată de Minkowska despre celor două tipuri de producții: una numită „senzorială” sau „epileptoidă”, și cealaltă numită „rațională”, „schizoidă”. În privința valorii proiective a desenului familiei, el se interesează de elementele specifice pe care această proiecție ne permite să le descoperim: aspectele valorizare-devalorizare, identificarea, deplasările și relațiile la distanță.

Morval (1973) a utilizat pentru analiza a 418 protocoale ale desenelor copiilor cu vârste între 5 și 11 ani, structura de evaluare a lui Corman bazată pe caracteristicile generale, pe structurile formale și pe conținutul desenelor. Ea s-a referit la normele de vârstă, de sex și de mediu. Din analiza sa reiese că variabilele de sex și de vârstă au o importanță considerabilă, în timp ce variabila „mediu” are o influență mai redusă.

Pe de altă parte, Gendre, Chetrit și Dupont (1977) au stabilit propriile criterii de analiză plecând de la două scale, una intelectuală (calitatea desenului) și o scală afectivă (organizare internă și conținut). Ei voiau să estimeze influența unor criterii cum ar fi vârsta, sexul și inteligența asupra celor două scale. Ei au ajuns la concluzia că sexul nu are influență asupra scalei afective, în timp ce vârsta este legată de scala intelectuală. Ei au arătat, de asemenea, că, în general, calitatea producției este legată de inteligență.

În fine, Royer (1984) a studiat desenul sub două aspecte. Nivelul global corespunde amplasării, dimensiunilor și proporțiilor personajului, liniei, poziției și simetriei, posturii și mișcării, culorii, personalizării (vârstă, sex și identitate) personajului și expresiei acestuia, precum și mediului său înconjurător. Ea tratează apoi în mod analitic și examinează părțile corpului - capul, trunchiul, membrele - și celelalte elemente importante cum ar fi, de exemplu, hainele.

Testul familiei, al lui Kos și Biermann (1977), aparține unei lungi liste de metode numite indirecte care permit explorarea inconștientului copilului sau a persoanei în general. Prin inconștient, ei înțeleg conținuturile refulate, gândurile ținute secrete, afectele și fantasmele nemărturisite, care au o importanță afectivă primordială în relațiile familiale. Kos și Biermann alcătuiesc un bilanț al testelor ce explorează percepția pe care o are subiectul despre familia sa. Ei citează pe Rambert (1969) care a creat, pentru diagnostic și terapie, o tehnică de joc proiectiv utilizând marionete. Alți autori au utilizat desenul liber, în scop diagnostic sau terapeutic: între alții, Porot și Morgenstern. Kos și Biermann menționează și pe Corman, care, în 1961, a creat testul *Patte Noire* (Lăbuță Neagră), care ilustrează diferitele fațete ale vieții unei familii de porci. Corman s-a inspirat din testul *Blacky Pictures* al lui Blum, care ilustra câini în diverse situații. Kos și Biermann (1977) se referă și la alte tehnici privind istorii de completat, între altele, fabulele lui Dttss (1971). Mai recent, un alt test referitor la familie a fost creat de

Bene și Anthony (1985): *Family Relation Test*. Autorii au dorit să răspundă unei nevoi actuale, clinice și de cercetare, respectiv de a avea un instrument obiectiv și fiabil care să permită indicarea rapidă a orientării și intensității sentimentelor copilului față de membrii familiei sale, precum și percepția acestuia asupra aprecierilor familiei la adresa sa.

Urmează apoi tehnicile grafice referitoare la familie. Le putem clasifica după diferite consemne care sunt date la executarea desenului:

- „Desenează familia ta”, după indicațiile lui Hulse (1951), Cain și Gomila (1953), Reznikoff și Reznikoff (1956) și Porot (1965);
- „Desenează o familie”, consemn sugerat de Corman;
- „Desenează toți membrii familiei tale, inclusiv pe tine, făcând
- ceva” sau consemnul desenului familiei în acțiune (Burns și Kaufman, 1970);
- „Desenează o familie transformată”, consemn vizând animalele
- și utilizat de Brem-Gräser, în 1957 (a se vedea Kos și Biermann, 1977). Testele familiei vrăjite fac parte din această categorie;



- „Desenați familia dumneavoastră de origine" (pentru adulți, Barker, 1991) sau „Desenați familia dumneavoastră actuală" (pentru adulți având un copil care prezintă tulburări de comportament sau pentru familiile re-constituite, Jourdan-Ionescu și Palacio-Quintin, 1995);
- „Desenează o familie" (cu creioane colorate puse la dispoziție). La terminarea desenului se cere subiectului să aleagă (arătând creioanele colorate) culoarea sa preferată și culoarea care îi place cel mai puțin (Magi, 1970);
- „Desenează o vizită a bunicilor sau la bunicii tăi" (Nanpon, 1986).

Când se utilizează tehnica lui Kos și Biermann a desenului familiei vrăjite, Royer (1995) remarcă faptul că, neîncrezător, copilul nu este păcălit de obicei de consemn, știind prea bine că va desena propria sa familie. Ea sugerează, în consecință, să integrăm desenul familiei vrăjite într-un ansamblu de probe, în continuarea desenului familiei subiectului. Royer precizează că ea preferă consemnul mai precis al lui Porot, care cere subiectului să deseneze propria sa familie, celui mai vag, al lui Corman, care iscă să sporească neîncrederea anumitor subiecți și travesti-ul desenului acestora. Consemnul desenului familiei în acțiune oferă, din punctul său de vedere, mai puțină libertate subiectului, solicitând desenaarea tuturor membrilor familiei făcând ceva (fără a uita vreunul).

Testul desenului familiei a suscitat un interes deosebit din partea cercetătorilor și clinicienilor. El a făcut obiectul studiilor realizate din diferite perspective, nu întotdeauna complementare. Cercetătorii și clinicienii insistă asupra necesității de a realiza o sinteză a datelor existente asupra desenului familiei și a dimensiunii diagnostice a acestuia.

## **2. Contribuție**

Numeroși autori au menționat că studiul desenelor efectuate de un subiect permite cunoașterea acestuia. Pentru Kim Chi (1989), foaia de hârtie în sine constituie un stimul de bază în cadrul desenului. Acest stimul are o proprietate anume de pasivitate, pentru că examinatorul nu îl menționează când formulează consemnul și pentru că foaia de hârtie este de uz curent și, ca atare, banală. Această „pasivitate" este esențială pentru că ea incită la exprimarea de sine.

Pentru a explica recurgerea la desen în căutarea unei mai bune cunoașteri și înțelegeri a lumii copilului, Boulanger (1990) reamintește că, pentru copil, desenul este un mijloc natural de a se exprima. Ea reia constatarea istorică asupra relației dintre subiect și desenul său, acesta din urmă fiind realizat în corespondență cu semnificații subiectului. În fapt, aceasta exteriorizează prin calitățile desenului său specificitatea dezvoltării sale, tentativele sale de adaptare și de rezolvare a conflictelor sale, și, în fine, organizarea propriei personalități. El face cu mult mai mult decât să reproducă fidel un model atunci când desenează un obiect sau un personaj anume, el îl modelează în funcție de propriile sale caracteristici psihice. Aceasta este cu atât mai valabil atunci când desenează un personaj sau un obiect imaginat. Aubin (1970) afirmă, și el, că prin desen copilul exteriorizează ceva din viața lui interioară. Această exprimare se realizează prin intermediul simbolurilor, imaginilor care rămân foarte personale, și care au o semnificație specifică. Desenul poate fi definit ca purtător al unei reprezentări a procesului psihic relatând avatarurile unei relații de obiect (Decobert și Sacco, 1995).

În aceiași sens, Corman (1970) înțelege desenul copilului - în special desenul liber, fără model - ca prezentare a percepției sale despre lumea care-l înconjoară și ca expresie a universului său interior. Desenul permite, astfel, accesul la personalitatea integrală a copilului. Corman amintește că Juliette Boutonnnier (1959) scria că desenul copilului arată maniera personală a copilului de a se simți și de a-și simți mediul înconjurător. Astfel, analiza producțiilor grafice oferă acces la dificultățile care jalonează dezvoltarea afectivă a subiectului și la impactul acestora asupra vieții sale actuale și asupra manierei sale de a înțelege realitatea. Corman afirmă că desenul liber, fie executat de către un copil, fie de către un adult, oferă acces la viața conștientă și inconștientă. El consideră, deci, total îndreptățită examinarea celor două nivele și posibilitatea distincției acestora pe baza analizei desenului.

După Debiene (1968), tehnicile proiective permit manifestarea trăirilor interioare ale persoanei, a modalității sale unice și personale de a percepe lumea și de a o interpreta. Cei ce utilizează tehnicile proiective încearcă să-și croiască drum către ceea ce este mai intim și unic în cadrul persoanei (Muller, 1958).

Într-o comparație între situația analitică și testele proiective, Anzieu (1973) notează că acel consemn care lasă subiectului o libertate considerabilă îl antrenează, fie că acesta dorește sau nu, fie că știe sau nu, să se auto-dezvăluie. Această libertate impusă îl plasează în fața dorinței sale, și a angoasei referitoare la exprimarea acesteia, date fiind constrângerile mediului și ale Supra-Eului. Anzieu

vorbește despre această situație „vidă”, „pe care subiectul o are de înfruntat apelând nu atât la aptitudinile și la inteligența sa, cât la resursele profunde ale personalității. Această situație vidă are ca efect asupra subiectului testat însuflețirea conflictelor psihologice subiacente, declanșarea angoasei și a regresiei” (Anzieu, 1973, p. 18). El definește trei feluri de proiecții: proiecția speculară, în care subiectul reprezintă în desen o trăsătură sau un afect care de fapt îi aparține, sau o calitate, sau ceva ceea ce dorește; proiecția cathartică, în care subiectul reprezintă într-un personaj, altul decât cel cu care se identifică, trăsături care îi aparțin, dar pe care le respinge; în fine, proiecția complementară în care subiectul atribuie unui alt personaj intențiile care îi permit să-și justifice sau să-și scuze propriile sale afecte.

Widlocher (1965) distinge, conform lui Muchielli (1963), proiecția în sens freudian (5) de termenul „proiecție” pe care îl regăsim în tehnicile grafice și în celelalte metode proiective. El pune accent pe valoarea proiectivă a desenului, în planul conținutului manifest (respectiv ceea ce este indus mai mult sau mai puțin conștient de copil) și în conținutul latent corespunzător (respectiv materialul inconștient). În această privință, metoda interpretativă a desenelor prezintă o asemănare cu cea a viselor. În ambele cazuri, nu trebuie să separăm desenul sau visul de restul elaborărilor sau manifestărilor psihice ale subiectului. Widlocher scrie în continuare că desenele copiilor au nu atât o valoare informativă, cât semnificația unei comunicări personale. Aceasta vizează exprimarea personalității, tendința stărilor de spirit și atitudinile aferente acestora.

Continuându-l pe Sami Aii (1974), Kim Chi (1989) spune că, în reprezentările grafice, se manifestă un aspect al inconștientului. Există o legătură între desen, în conținutul și forma sa, și trăirea corporală, reprezentând dorința inconștientă a desenatorului. Astfel, deși producția grafică pune în evidență un aspect vizibil, ea conține și un nivel ascuns. Kim Chi adaugă, pornind de la aceasta, că zonele albe ale paginii sunt la fel de semnificative ca și zonele desenate. Mai mult, cum desenul - la fel ca și visul - poate fi analizat pe două nivele, manifest și latent, acesta este supus legilor procesului primar: deplasare și condensare. Desenul devine „metamorfoza propriului corp”. Kim Chi concluzionează că desenul, ca și testul lumii sau ca alte probe proiective, servește drept proiecție a corpului fizic și a celui trăit ca purtător al dimensiunilor afective, intelectuale și fizice.

„Operație prin care subiectul expulzează în lumea exterioară gândurile, afectele, dorințele pe care le contestă sau pe care le refuză în el și pe care le atribuie altor persoane sau lucruri din mediul său înconjurător” (Ionescu, Lhote și Jacquet, 1997).

Reluând punctul de vedere al lui Machover asupra utilității diagnosticului prin desen, Abraham scrie că, prin desen, subiectul „își relevă problemele, sentimentul pe care îl are despre el însuși, anxietatea sa și maniera de-a reacționa, mecanismele sale defensive” (Abraham, 1977, p. 43). Ea menționează că, în desen, există o proiecție în pagină a imaginii corpului „saturat de experiențele emoționale și ideatice trăite de către individ” (p. 52). Pentru Abraham și Machover, imaginea corpului este eminent o reprezentare subiectivă a persoanei. Multiple, conținuturile latente subiacente sau simbolizate în conținuturile manifeste, sunt legate de imaginea corpului, de imago-urile parentale și de manipularea afectelor (Bourges, 1984).

Anderson și Anderson (1965) revin asupra postulatului care stă la originea dezvoltării acestui instrument diagnostic care este testul desenului ființelor umane. Acesta se enunță în felul următor: personalitatea nu progresează fără suport, ci prin intermediul unui ansamblu de experiențe corporale, cum ar fi proprioceptivitatea și senzațiile interne, mișcarea, precum și sentimentele și gândurile. Mai mult, corpul este un loc al conflictelor între diversele trebuințe. Din cauza acestor tensiuni interne, corpul relevă ceva din personalitate. Pentru cei doi autori, „desenul unui personaj reprezintă expresia de sine și a corpului, în mediu” (Anderson și Anderson, 1965, p. 377). Autorii indică faptul că este vorba de imaginea corpului, adică „reflexia complexă, concepția imaginii de sine” (p. 380). Conform lui Schilder (1968), care a dezvoltat o întreagă teorie asupra imaginii corporale, autorii cred că aceasta este construită pornind de la trăirea corporală din mica copilărie, de la fixațiile orale, anale și genitale, și de la anxietatea referitoare la funcționarea corpului. Anderson și Anderson menționează și faptul că medicina psihosomatică a descoperit că diversele părți ale corpului tind să aibă o semnificație afectivă. Ei adaugă că imaginea corpului este plastică și influențată de arbitrariul dezvoltării: traumatismele, bolile, suferințele și regresiiile induse de anumite evenimente.

Anderson și Anderson scot în evidență că subiectul care primește consemnul de a desena un personaj apelează în mod necesar, în execuția desenului său, la toate imaginile pe care le posedă despre el însuși și despre ceilalți. Desenul prezintă, deci, o figură complexă în care Eul deține o mare parte. Ei

scriu: „Imaginile provenind din propria noastră experiență intimă, care este unică și personală, se combină cu imaginile sociale” (p. 381).

Ei disting desenele figurii umane de alte tipuri de desen, referitor la latura lor expresivă. „Aspectul expresiv, adică distribuția energiei grafice relevată în omisiuni, perturbările trasajului, efectele de perspectivă, întăriturile, ștersăturile sau umbrele, trebuie interpretat în lumina semnificațiilor atașate diferitelor părți ale corpului. Desenul localizează conflictul” (p. 381). Desenul poate reprezenta aspirațiile și dorințele cele mai profunde ale subiectului, manifestarea unei lipse, mascarea acesteia, sau dorința de o compensa. Când stăpânirea de sine este slăbită, se întâmplă ca desenul să permită exteriorizarea afectelor de înstrăinare, prin distorsiuni, disproporții, lacune ale organizării construcției. Când desenul prezintă un personaj care, în planul asemănărilor, este foarte îndepărtat de subiect, aceasta poate semnifica dificultățile în planul identificărilor sau referitoare la acceptarea rolului său.

Dolto (1979) și Winnicott (1969, 1971) stabilesc o legătură între relația subiectului cu mediul său afectiv primar și imaginea sa corporală, în fapt, copilul introiectează relația pe care a stabilit-o inițial cu persoanele semnificative pentru el. Dacă obiectul și relația interiorizate sunt percepute ca fiind bune, reprezentarea pe care o va avea despre sine va avea calități echivalente. În acest mod cei doi autori înțeleg noțiunea de identificare de bază cu obiectul introiectat. Plecând de la senzorialitatea și afectivitatea sa, la copil se formează o imagine de bază a obiectului, figură care, în cele mai bune cazuri, este trăită ca gratificantă și copleșitoare, și pe această imagine se va sprijini reprezentarea celui alt și despre sine a copilului. Imaginea corporală a copilului se constituie progresiv; ea este tributară primei relații și, ca urmare, vicisitudinilor relațiilor care vor jalona dezvoltarea sa afectivă. Copilul care va fi introiectat relații pozitive cu mediul, va dezvolta o reprezentare satisfăcătoare a acestuia. Datorită acestui fapt va fi mai puțin angoasat în relațiile sale cu persoanele nou întâlnite. Aceasta va avea o influență asupra reprezentării sale asupra lumii exterioare, care va fi mai conformă cu realitatea. Boulanger (1990) aderă la această perspectivă și afirmă că desenul se dovedește a fi o proiecție a imaginilor copilului pe care acesta o edifică asupra mediului și asupra lui însuși. „Persoanele sau lucrurile desenate sunt deci reprezentările simbolice ale trăirilor copilului, ale lumii sale psihologice” (Boulanger, 1990, p. 83).

Abraham (1992) se întreabă despre ceea ce se întâmplă când proiecția se efectuează prin desen, adică prin reprezentarea corpului în grafism. Ea formulează ipoteza că, întotdeauna, corpul, mai precis imaginea corporală, este răspunzător de sexualizare, feminină sau masculină. Asupra acestui corp și asupra acestui sex se greșează și lui îi sunt atribuite aspectele structurale ale personalității, „concepții, dorințe, conduite și pulsuni proprii sexului copilului”. Ea adaugă că există un fel de sentiment de a fi normal, care securizează.

Ea constată că motricitatea, ca și sistemul neurovegetativ, sunt direct implicate în realizarea desenului. Grafismul se situează, deci, la nivelul infra-verbal și pre-verbal, cel mai aproape de corpul trăit. El este răspunzător de tulburările structurării imaginii corporale. El pune în discuție corpul trăit în relațiile cele mai arhaice ale acestuia cu obiectul matern, cu angoasele și cu fantezmele generate de calitatea acestor relații.

Pentru Abraham, construcția identificării este intim legată de imaginea corporală, și aici regăsim urmele din compoziția grafică a desenului personajului. Ea a cercetat legăturile dintre identificarea sexuală și imaginea corporală și proiecția acesteia în grafism. Ea distinge alegerea sexuală sau comportamentul sexual, de identificarea sexuală, care pune în joc o rețea complicată de relații cu sine însuși și cu celălalt sex. Această identificare se construiește, evoluează și se structurează de o manieră adesea ireversibilă, și aceasta într-un corp care nu este echivalentul organismului.

În plus, ea diferențiază imitația, care vizează schimbările manifeste în comportament, de identificare, ca integrare a obiectului-model, printr-un travaliu psihic. Ea recunoaște că identificarea implică „emoțiile, relațiile și funcțiile conștiente sau inconștiente, legate de imaginile interiorizate ale celui alt” (Abraham, 1992, p. 22). Procesul identificator, referitor la figurile paterne și maternelle, demarează încă din prima perioadă de viață. „Corpul nu poate deveni corp sexual, și să fie reprezentat ca atare, dacă el n-a fost investit cu o relație cu celălalt, dacă nu a fost atins de stimulentele narcisice al obiectului, de celălalt interiorizat, și aceasta încă de la primele experiențe trăite de nou-născut” (Abraham, 1992, p. 22). Nu este vorba, deci, numai de identificarea ca rezultat al rezolvării oedipiene, ci de un proces care se declanșează foarte devreme în viața copilului. Integrarea progresivă a identificărilor, apoi detașarea față de acestea permit, respectiv sunt singura condiție, pentru realizarea

identității sexuale a subiectului.

Abraham scoate în relief două feluri de identificări: prima, pozitivă, este identificarea anacritică, contrastând cu identificările de defensă. În al doilea caz este vorba pentru copil de-a căuta o protecție și de a nu fi copleșit de sentimentele de neputință. Identificarea pozitivă urmărește pregătirea sa în fața absenței recurente a obiectului și a contribuției securizante și gratifiante a acestuia, și evitarea rănilor de ordin narcisic. Ea antrenează o mai mare acceptare de sine, și o stăpânire a tendințelor agresive. Cât privește identificarea defensivă, o cităm pe cea mai importantă, identificarea cu agresorul. Aceasta survine în urma unei intruziuni, agresiuni sau frustrări intense din partea obiectului, contra cărora copilul mic nu are alt sistem de protecție decât să preia în interiorul său caracteristicile agresorului, de a și le însuși. Această introiecție, continuă Abraham, conduce la o identificare ambivalentă, și la afecte sadice și mazochiste, în relația cu sine însuși și cu celălalt. Pe de altă parte, alte identificări sunt foarte primitive și își au sursa în conflictele orale.

În planul topicii psihice, ea precizează că regăsim la nivelul Eului identificări pozitive cu calitățile obiectului, și de asemenea, identificări reacționale cu obiectul. Supra-Eul va fi sediul introiecției interdicțiilor care țin mai puțin de inducerile reale ale părinților decât ale Supra-Eului acestora, adesea deosebit de represiv, care va subjugă Eul. Ea mai diferențiază, în spiritul lui Melanie Klein, identificările cu obiectul total, și cele vizând obiecte parțiale.

Acest proces identificator se derulează în corp, în planul imaginii corporale, care va fi modificată de acesta, colorată, în unele cazuri alterată, atunci când relațiile copilului cu părinții, și în consecință evoluția identificărilor, sunt tulburate de intruziuni parentale, de microtraumatisme relaționale.

Identificările perturbate vor fi marcate de o serie de trăsături, ca sentimentele intense de culpabilitate, fantezmele sadice și mazochiste, influențate de către un Supra-Eu rigid și sever; remarcăm de asemenea angoase de castrare, confuzii în diferențierea sexuală.

Stima de sine și încrederea, devin importante, imaginea de sine este clătinată, ceea ce antrenează o valorizare a ceea ce posedă celălalt, între altele sexul acestuia. Anxietatea este astfel mai marcată, mai ales în legăturile cu sine însuși și cu ceilalți. Întreaga dezvoltare a autonomiei, maturizarea Eului sunt frânate, și uneori oprite, în favoarea unei dependențe de celălalt.

Identificările defensive, mai precis identificarea cu agresorul, generează o mai mare distructivitate a subiectului, care se va imprima în imaginea corporală. Regăsim aici repercusiunile în ilustrarea grafică.

Pentru Wallon, Cambier și Engelhart (1990), desenul exprimă ceva ce ține de subiect și ceva ce ține de obiect. Referitor la subiect, „desenul povestește ceea ce sunt eu pentru că gesturile mele îmi aparțin și pentru că liniile produse astfel sunt expresia și traducerea de moment a existenței mele, a gândirii mele, a interiorității mele” (Wallon & Co., 1990; p. 16). Este vorba despre o comunicare simbolică; este expresia unei stări psihice, a unei stări care este prezentă, dar în care se regăsesc indici ai istoriei subiectului. Desenul se referă la obiect pentru că este vorba de a comunica ceva celui alt, și pentru că elementele utilizate pentru a desena, amintirile, percepția, imaginile, sunt împrumutate de la obiect. Adesea, desenul încearcă să reproducă realitatea, deci să preia unul sau mai multe aspecte ale obiectului și să le redea realității în mod mai mult sau mai puțin conform.

Porot (1965) consideră că testul desenului familiei subiectului, de o utilizare simplă și la îndemână, oferă acces la adevăratele sentimente pe care subiectul le are față de familia sa și la locul pe care el crede că îl ocupă în cadrul acesteia. De fapt, putem înțelege cum își reprezintă copilul familia, sau cu alți termeni, realitatea psihică a acesteia la copil. Putem descoperi, deci, grație desenului familiei realitatea subiectivă a subiectului și imaginea familiei sale așa cum a remodelat-o în fantezmele sale.

Cea mai mare parte dintre copii vor desena o familie după criterii subiective, o familie corespunzând unei dorințe. Compararea acestei familii subiective cu familia reală va fi revelatoare pentru motivațiile interne ale copilului, pentru „tendențele afective”, după expresia lui Corman. El distinge două feluri de tendințe afective: tendințele pozitive care semnifică investirea și valorizarea de către copil a obiectului vizat și tendințele negative care duc la dezinvestire, și la devalorizare.

Morval (1974) s-a inspirat din această structură de analiză într-o grilă de cotare care cupinde 115 criterii. Ea a studiat, între altele, în secțiunea „conținut”, valorizarea și devalorizarea unui personaj, personajele de identificare, ca și prezența și tipul de acțiune. Ea pune accent pe valoarea proiectivă a testului desenului unei familii imaginare, care permite subiectului o mai mare libertate de

exprimare, și proiecția cathartică a fantasmelor inconștiente.

De altfel, Boulanger (1990) crede, ca și Morval (1975), că desenul familiei permite înțelegerea felului în care subiectul își reprezintă interior propria familie, în planul organizării și al relațiilor. Desenul ne permite de asemenea să ne dăm seama de anumite caracteristici ale familiei subiectului. Anumite cercetări au permis confirmarea acestei contribuții a testului. De exemplu, studiul întreprins de Morval în 1973, pe douăzeci de copii de sex masculin provenind jumătate din familii monoparentale și jumătate din familii tradiționale (cu cei doi părinți) arată că există o legătură între faptul că personajul cel mai valorizat este mama și proveniența copilului dintr-o familie monoparentală.

Un alt studiu al lui Morval (1986) ne permite să facem o legătură între anumite calități ale desenului și trăsături ale familiei subiectului. Ea a comparat șaiszeci de copii din familii separate cu șaiszeci de copii din familii intacte. Rezultatele acestui studiu arată o relație între nivelul de anxietate al copilului, creșterea agresivității împotriva tatălui și a apropierei față de mamă, pe de o parte, și separarea părinților pe de altă parte. Autoarea reliefează și alte constatări ale studiului desenului familiei: fetele din familii separate au o imagine de sine mai slab valorizată; absența tatălui apare mai nefastă pentru imaginea de sine a băieților decât pentru cea a fetelor întrucât aceștia au mai frecvent o identificare regresivă, în scopul revalorizării narcisice. Din contră, fetele cu părinți separați au identificări progresive, dar par mai dependente de mamă. În ansamblul populației copiilor din familii separate, figura de identificare relevantă în cadrul desenului nu este un personaj de o vârstă echivalentă cu a subiectului și figura paternă trezește sentimente de agresivitate.

Burns (1990) afirmă că orice persoană poate îmbrăca diverse măști, și poate avea diverse „straturi ale personalității”. Stratul cel mai profund, când toate măștile au fost scoase, trebuie să semene sinelui, așa cum s-a constituit acesta în primii ani de viață împreună cu familia sa. Autorul formulează ipoteza că desenul familiei în acțiune este un instrument care relevă șinele interior. El crede că desenul persoanei reflectă mai degrabă un strat al personalității care maschează adevăratul sine. Desenul familiei în acțiune prezintă, după autor, o imagine a sinelui așa cum a fost construit acesta încă din prima perioadă de viață în familie. El evocă cu precădere șinele copilului. Cu proba sa de desen al familiei în acțiune într-un cerc, Burns (1990) relevă aspecte dinamice în interacțiunile din cadrul familiei. Ca urmare, el a lucrat cu noțiunile de „părinți interiori”. El crede că desenele părinților, singuri sau împreună, și desenul subiectului singur, ne permit să înțelegem mai clar relațiile din sânul familiei.

În prezenta lucrare, înfățișăm demersul analizei desenului familiei din trei perspective: cea a dezvoltării, cea socio-culturală și cea proiectivă. Ni se pare necesar să distingem, în primul rând, în cadrul desenului ce anume ține de nivelul de dezvoltare atins de subiect și corespunzător vârstei sale, plecând de la scalele elaborate de diverși autori. Ni se pare important să nu confundăm ceea ce constituie o caracteristică a unei etape de dezvoltare date - de exemplu mărimea disproporționată a capului - cu o trăsătură patologică la același nivel de vârstă. La fel și pentru desenul transparent, care este executat în mod normal până la 8-10 ani.

În continuare, trebuie să evidențiem trăsăturile cele mai specifice din punct de vedere social sau cultural, de exemplu anumite indicații sexuale secundare de ordin mai mult cultural, care pot fi regăsite în accesorii și haine. În plus, tipul detaliilor, formele hainelor, elementele de mediu variază în funcție de mediu și de perioada în care trăiește subiectul. Un alt aspect al impactului social este tendința generală, mai mult sau mai puțin marcată la subiect, de a se conforma la ceea ce crede că sunt așteptările mediului, și în particular, în situația de evaluare psihologică, așteptărilor clinicianului. Această tendință mai mult sau mai puțin accentuată influențează investirea sarcinii și aspectul final al desenului.

În fine, putem evalua aspectul proiectiv, care rămâne pentru noi obiectul principal de lucru, și cel asupra căruia ne-am îndreptat atenția. Nu trebuie să uităm că trebuie să delimităm aspectele proiective identificând în prealabil pe celelalte două. În această privință, alegem, cel puțin pentru moment, să eliminăm din câmpul nostru de cercetare subiecții care suferă de deficiențe motrice sau vizuale.

Reflecțiile care s-au strâns în urma experienței noastre clinice, cum ar fi cele din lecturile asupra tehnicilor grafice și noțiunilor de proiecție, mai ales cele ce vizează desenul familiei, ne-au făcut să ne conturăm poziția noastră teoretică. Ele ne-au permis să formulăm ipoteze asupra edificării materialului

Producțiile grafice, mai ales dacă acestea nu vizează să reproducă un model, fac apel la o libertate care le face cu deosebire revelatoare pentru lumea interioară a subiectului, pentru maniera sa personală și originală de-a concepe realitatea exterioară, și pentru poziția sa față de aceasta. Consemnul desenului liber edifică o „situație vidă”, pentru a relua expresia lui Anzieu (1973), care favorizează atenuarea refulării și o anumită regresie. Din același motiv, ea oferă acces la conținuturile refulate, la conflictele și la dorințele inconștinate. Cu cât Eul este mai slab, cu atât situațiile vide declanșează mișcări regresive și pierderi ale controlului, care se manifestă între altele prin distorsiuni în desen. Un Eu puternic și structurat are mai multă coeziune; este mult mai puțin permeabil și regresiiile sunt mai nuanțate.

Credem de asemenea că atunci când subiectul desenează o persoană, sau chiar un obiect, el este puternic tributar imaginii pe care și-o face despre acesta, aceasta fiind legată de imaginea sa corporală. Fiecare aspect al reprezentării unuia sau altuia dintre personaje poartă marca imaginii inconștiente a corpului. Angoasele, conflictele interne, fantezmele, sunt trăite, în primul rând, în plan corporal. Să cităm ca exemplu angoasele primitive de devorare, de intruziune, cele de-a fi golit de conținut, care sunt corolarul celor de devorare, de a se introduce în corpul mamei pentru a-și însuși conținutul acestuia. Aceste fantezme își au rădăcinile în primele experiențe obiectale și evoluează în raport cu dezvoltarea libidoului, traversând diferite stadii, oral, anal și falic-oedipian. Ori, aceste fantezme vizează corpul copilului, cel al mamei, cel al tatălui. Mai târziu angoasele primitive vor fi urmate de angoasele de castrare, care încă se referă la o parte din corpul copilului, dar întotdeauna inserat în relația cu cele două figuri parentale.

Formulăm ipoteza că angoasele și fantezmele, introiecțiile identificatoare, imago-urile Supra-Eului, obiectele interne bune sau rele care iau naștere, sunt ancorate în corp și fac parte din imaginea corpului trăită în parte conștient și în parte inconștient de către subiect, vor fi reprezentate într-o anumită manieră când subiectului i se va cere să deseneze un personaj uman. În desenul familiei, cum subiectului i se cere să deseneze mai mult de un personaj, putem să ne gândim că fiecare personaj desenat poate reprezenta un aspect al lumii sale interne, mai ales dacă subiectul a atins un anumit nivel de diferențiere. La subiecții care se confruntă cu dificultățile diferențierii între interior și exterior, care trăiesc confuzii între Eu și non-Eu, sau care au fixații severe, personajele vor fi prea puțin sau deloc diferențiate și ansamblul personajelor, mai precis aspectul lor, perseverarea și factorii regresivi pe care îi regăsim aici, vor ilustra masivitatea conflictului și a „arhaicității” lor.

Astfel, imaginea corporală, în parte conștientă, dar în aceeași măsură și inconștientă, se constituie plecând de la experiențele corporale ale copilului, precum și în cadrul relației pe care a stabilit-o cu mediul și cu obiectele iubite. Copilul și-a însușit și a trăit această relație cu zonele corpului său care sunt de fapt locuri de schimb cu mama, cu tatăl și cu mediul: gura, pielea, urechile, mâinile, anusul și organele genitale. Tranzacțiile care au avut loc prin intermediul acestor zone corporale au un impact asupra manierei în care copilul își trăiește corpul și se trăiește pe el însuși. În mica copilărie trăirea corporală și trăirea afectivă sunt strâns întrepătrunse. Copilul își construiește astfel o reprezentare a lumii relațiilor. Senzațiile corporale și schimburile cu mediul sunt trăite de către copil ca experiențe emanând din propriul său corp. Aceste experiențe se elaborează progresiv în reprezentări propriu-zise.

Ca și Winnicott (1969), credem că prin îngrijiri și comunicare, un contact mamă - nou-născut și tată - nou-născut, contact care este plăcut, tandru, vioi, va suscita la copil o trăire de secuțitate, satisfacție, confort, de continuitate. Conflictele recurente între părinți, sau un „holding” inadecvat (o „ținere în brațe” neadaptată) din partea unui părinte anxios, agresiv, febril, nesatisfăcut, pot da naștere la trăiri de furie, insatisfacție, în funcție de caracteristicile proprii copilului, între altele de fragilitatea sa mai mare sau mai redusă. Trebuie notat că nou-născutul evoluează într-un univers nediferențiat, Eu său nefiind constituit și părinții nefiind încă percepuți ca obiecte exterioare, independente, și având o existență proprie.

Astfel, nou-născutul nu este măsură să distingă dacă afectele pe care le conține sunt provocate din exterior sau dacă ele provin din el însuși, respectiv din propriul său corp. În plus, această nediferențiere tronează și în privința interiorului său, ceea ce nu-i permite să separe trăirile corporale de cele emoționale și afective, și să le identifice separat. El este prizonierul stimulilor, excitațiilor care, în funcție de intensitatea și calitatea lor, sunt agreabili sau dureroși, fără să știe care este proveniența acestora. În acest fel, el va avea sentimentul de-a se simți, satisfăcut și binevoitor, sau de-a fi dur, nesatisfăcut, respectiv rău, în funcție de senzațiile care își au rădăcinile, fie în arbitrariul corporal, fie

în relația care se înnoadă cu mediul uman.

Aceste experiențe care sunt ancorate în mica copilărie, se acumulează, se sintetizează și se sedimentează pentru a constitui treptat, în straturi succesive, reprezentările de sine și asupra lumii. Pierre Aulagnier (1975) sugerează termenul de reprezentări pictografice, amalgam compozit al trăirilor corporale și afective, care va servi drept mulaj pentru toate reprezentările ulterioare care le va obține subiectul din experiența sa cu realitatea internă și externă.

Date fiind acestea, când persoana va utiliza o parte din corpul său, de exemplu mâinile, pentru a-și reprezenta sau pentru a desena alte personaje - de exemplu membrii familiei sale - întreaga sa motricitate și imaginile pe care și le-a făurit asupra corpului său, vor purta urmele trăirilor sale afectiv-corporale, și aceasta oricare ar fi rezistențele sale și masca sub care le acoperă. De exemplu, introiecția unei relații cu mama resimțită ca lipsită de căldură, va putea fi reprezentată în desen printr-un grafism în general unghiular, rigid, lipsit de suplețe și de nuanță, sau printr-o distanță între membrii familiei. O relație primară prezentând un deficit în sensul continuității, și ocazionând reprezentări goale și de discontinuitate psihică și corporală, va putea fi reprezentată în desen prin personaje deschise, neancorate pe sol, cu părți detașate unele de celelalte.

Din această perspectivă, formulăm ipoteza că, de regulă, cu cât un afect este mai arhaic, cu atât el se înscrie mai profund în imaginea corporală. El este reprezentat mai degrabă ca făcând parte din corpul propriu și în consecință din stilul însuși al desenului, sau este manifestat de o manieră nediferențiată în fiecare personaj. Cu totul altfel se petrec lucrurile cu trăirile, în special conflicte, care survin mai târziu în dezvoltarea afectivă, după ce obiectele semnificative au fost descoperite în exterioritatea și în alteritatea lor. Expresia trăirilor este mai diferențiată, acestea păstrându-și inserția în creuzetul inițial instaurat în mica copilărie. Afectele și conflictele sunt atunci reprezentate în cadrul distincțiilor între personaje, al apropiierilor și depărtărilor acestora.

Am ales ca și cadru de analiză modelul psihanalitic de interpretare a visului, respectiv un proces de înțelegere care merge de la conținutul manifest până la o semnificație ascunsă, conținutul latent, mascat prin procedeele de deplasare, condensare și de figurare care sunt procese primare. Analiza pe nivele ne permite, pornind de la indici evidenți care reies dintr-o primă lectură sistematică a desenului, să explorăm conținuturile afective inconștiente. În Figura 1 am diferențiat patru etape ale muncii interpretative. Selectarea elementelor observate în desen - grupate în primele cinci părți ale grilei pe care o prezentăm - constituie prima din aceste etape. Obținem o primă schiță organizată a indicilor semnificativi. Într-o a doua etapă, care corespunde părților șase și șapte ale grilei, procedăm la un prim palier interpretativ și, concomitent, la elaborarea convergențelor interne punând în legătură ipotezele presupuse, și reținând pe cele care reapar sau se repetă. Ipotezele izolate nu sunt eliminate imediat, ci sunt conservate pentru a fi cântărite și comparate cu ipotezele de la nivelurile următoare.

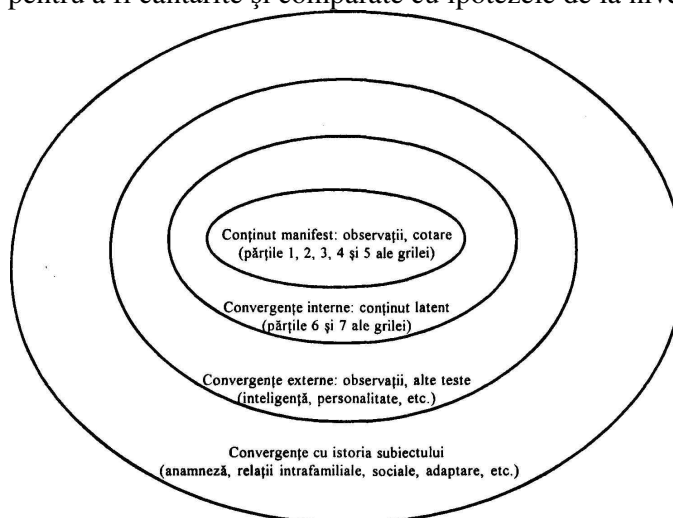


Figura 1: Etapele de interpretare a datelor desenului familiei

În a treia etapă, procedăm la o încercare de confruntare a ipotezelor elaborate în timpul analizei desenului familiei, cu cele provenind din alte instrumente diagnostice: teste de dezvoltare, intelectuale, proiective, etc. Acest procedeu generează noi ipoteze, sau vine să sancționeze pe cele deja formulate. În fine, o a patra etapă vizează punerea în legătură a datelor diagnostice culese, cu istoria subiectului, de unde poate proveni o altă rețea interpretativă. În acest moment final al analizei, ipotezele rămase

izolate pot fi abandonate, prin lipsa de validare.

Ipotezele se elaborează, deci, plecând de la datele de bază ale desenului familiei în etape succesive. Nici un moment nu afirmăm că subiectul „este” așa, ci mai degrabă că ne apare ca posedând o caracteristică de organizare internă sau de relaționare sau alta, pe baza elementelor notate.

Acest model propus, cu cele patru etape ale sale, poate fi asociat cu modelul ecosistemic așa cum este definit de Bronfenbrenner în scrierile sale (din care 1979, 1996). În fapt, ipotezele formulate cu ajutorul desenului familiei sunt progresiv confruntate cu sistemele implicând alte modalități de funcționare ale subiectului, cu istoria sa și cu contextele vieții sale (familiale, școlare sau profesionale, sociale).

Dincolo de utilizarea sa ca probă proiectivă, Stein (1997) menționează utilizarea în practica pediatrică a desenului familiei, care permite obținerea de indici asupra comportamentelor individuale și relațiilor familiale, dar și judecarea maturității capacităților vizuale, motrice și spațiale. Acest test al desenului familiei poate face parte dintr-o baterie de verificare a gradului de pregătire pentru școală sau pentru evaluarea neurologică sau a problemelor de înțelegere. Borges și Loureiro (1990) au subliniat deja utilitatea desenului familiei în cadrul consilierii psihopedagogice.

Desenul familiei poate fi utilizat într-un context de intervenție. Comunian (1984) pune în evidență sprijinul pe care desenul familiei poate să-l constituie pentru o familie în clarificarea relațiilor familiale și a exprimării acestora. De exemplu, el permite membrilor unei familii separate sau re-compuse să ilustreze percepția lor asupra situației actuale (pe cine reprezintă ei? cine nu este inclus? etc.) și să demareze o discuție plecând de la reprezentările lor grafice. Sourkes (1991) propune utilizarea desenului schimbărilor în familie în cadrul unei terapii pentru copiii bolnavi de cancer și pentru frații acestora.

Printre tehnicile permițând inserarea desenului familiei în cadrul terapeutic, cităm tehnica de evaluare utilizând arta familială care constă în reunirea informațiilor într-o întâlnire de psihoterapie Adleriană (DeOrnellas, Kottman și Millican, 1997). Este vorba în acest caz de activități de desen, familia lucrând în echipe pe foi de hârtie separate,

apoi lucrând toți împreună pe aceeași foaie. De notat că terapeutul poate astfel obține informații mai rapid atât despre indivizi cât și despre întreaga familie. Acest aspect al rapidității obținerii informațiilor este subliniat și de Cook (1991).

Putem cita și pe Spotts și Brooks (1993) care, în cadrul unei terapii analitice, utilizează desenul familiei pentru a construi continuitatea la un copil de șapte ani care a trăit pierderea părinților săi și este extrem de sărac. Faptul de-a determina desenarea în mod repetat a desenului familiei ar constitui un demers terapeutic pentru anumite persoane care desenând conștientizează ceea ce sunt pe cale să-și reprezinte. Worden (1985) utilizează desenul familiei în cadrul terapiei unui copil de unsprezece ani care se reface după o encefalită virală. Iar Fleuridas (1988), măsoară grație desenului familiei în acțiune, efectele legate de timpul de intervenție în cadrul terapiilor familiale scurte.



În virtutea calităților sale proiective, testul desenului familiei este utilizat de numeroși clinicieni și cercetători pe diferite populații. Dacă majoritatea studiilor au fost realizate asupra copiilor de vârstă școlară, există și câteva studii asupra copiilor mai mici și altele asupra adolescenților sau adulților.

Tematicile abordate prin intermediul desenului familiei sunt, de asemenea diverse. În fapt, o recenzie a publicațiilor înscrise în principalele baze de date bibliografice după originea lor (ERIC, PsyLIT, Dissertation Abstracts International) permite degajarea a patru teme principale:

1. descrierea diferențelor legate de vârstă sau sex și studiul calităților psihometrice ale testului desenului familiei (validitate, fidelitate);
2. evaluarea relațiilor intra-familiale, în special, ale copiilor cu părinți separați, recăsătoriți sau ale copiilor care au pierdut un părinte;
3. evaluarea populațiilor prezentând diferite tulburări;
4. descrierea diferențelor legate de cultură.

### 1. Studiul calităților psihometrice

#### *Sensibilitate genetică*

Dubuck și Dudek (1984) au arătat că procesul de creație dintr-un desen este mai elaborat odată cu creșterea vârstei. Diferite populații de copii au permis punerea în evidență a sensibilității genetice a desenului familiei. De exemplu, Ortega și Pereira dos Santos (1987) au studiat această sensibilitate genetică pe 300 de copii brazilieni cu vârste între 7 și 9 ani, bazându-se pe 52 de caracteristici ale desenului ținând de trei nivele: caracteristici generale, structurile formale și conținutul, pendre, Chetrit și Dupont (1977) au evidențiat, de asemenea, influența vârstei asupra cotării pe scala intelectuală concepută de ei pentru desenul familiei.

Morval (1973) a făcut o cercetare pe un eșantion de 418 școlari din Montreal (băieți și fete cu vârste cuprinse între 5 și 11 ani). Rezultatele cercetării sale arată, de asemenea, sensibilitatea genetică a desenului familiei, relația sa cu evoluția grafismului la copil. Într-un articol publicat în 1974, Morval prezintă grafic evoluția localizărilor desenelor după vârsta copiilor (de la 5 la 11 ani). În plus, ea a arătat (1973) că, de regulă, copiii mici (sub 8 ani) reprezintă propria familie, în timp ce copiii mai mari desenează de obicei o „familie-tip” cu trei sau patru membri. Utilizând desenul familiei în acțiune, Brewer (1980) arată că, adesea, copiii mici (6-8 ani) se desenează în interacțiune cu membrii familiei, spre deosebire de copiii mai mari (9-12 ani).

Frecvența anumitor indici - recunoscuți ca indicând prezența unei patologii - variază cu vârsta. De exemplu, compartimentarea, încercuirea, faptul de-a trasa borduri sau linii în partea de sus și de jos, evidențiate de Reynolds (1978) ca și trăsături semnificative, au fost notate de Thomson (1975) ca fiind foarte frecvente la adolescenți. Putem explica în mod special această frecvență prin nevoia normală de autonomie, de separare-individuare a adolescentului în raport cu familia sa. De altfel, Standard (1994) a arătat că dimensiunea relativă a personajelor reflectă în adolescență acest proces de separare-individuare. Un alt exemplu de indice variind cu vârsta îl constituie omisiunea părților corpului demonstrată de Jacobson (1973) ca relativ frecventă la copiii de 6 la 9 ani - în special la băieți (20 la 25%).

Cambier și Pham Hoang Quoc Vu (1985) au arătat, de asemenea, că desenul familiei este sensibil față de evoluția afectivă a copilului de la stadiul pre-oedipian la cel post-oedipian. Copilul se angajează într-o manieră mai puternică în problematica relațională a familiei. Astfel, de-a lungul anilor, desenul familiei reflectă din ce în ce mai mult perturbările afectând familia.

#### *Diferențele legate de sex*

Pe baza a 647 de desene ale familiei în acțiune obținute de la copii de 5 până la 13 ani, Abate (1994) pune în evidență diferențele legate de sex. Fetele arată o superioritate cantitativă în frecvența detaliilor iar băieții o excelență calitativă în special în utilizarea umbrelor și a profilurilor. După Morval (1973), băieții desenează tatăl în prim plan și mai mare, arătând astfel că îl valorizează. Dimpotrivă, fetele desenează în prim plan mama iar distanța ce separă mama de fată crește cu vârsta, relevând că proximitatea devine mai puțin necesară odată cu creșterea vârstei.

Comparația între datele obținute de O' Brien și Patton (1974) și cele ale lui Holtz, Moran și Brannigan (1986) scoate în evidență diferențele legate de sex între copii și adulți tineri studenți la liceu. O' Brien și Patton au notat că cei 79 de copii studiați (de 10 până la 14 ani) se desenează mai

aproape de figura maternă decât de figura paternă și se reprezintă ca fiind mai mici. Dimpotrivă, Holtz arată că tinerii de sex masculin se reprezintă la fel de frecvent aproape de figura maternă ca și de cea paternă, în timp ce fetele se desenează într-un număr mai mare lângă figura maternă. Aceste diferențe reflectă probabil schimbările legate de vârstă și de sex în procesul de identificare și de separare-individuare la copii, adolescenți și adulți tineri.

Acceptarea socială de către co-vârșnici este o variabilă care influențează diferit fetele și băieții în realizarea desenului familiei. În fapt, dimensiunea figurilor parentale ale fetelor acceptate social este mai mare decât cea a băieților acceptați de co-vârșnici, iar dimensiunea figurii materne este superioară la fetele acceptate în raport cu cele respinse (Rabinowitz, 1992).

#### *Validitate*

Validitatea desenului familiei a fost pusă în evidență utilizând diferite tehnici. În rezumatul unei publicații, din nefericire în limba daneză, Soes (1984) arată că a dovedit validitatea desenelor familiei în acțiune la unsprezece copii între 11 și 13 ani, prin evaluările învățătoarelor. Deren (1975) arată validitatea interpretărilor desenelor realizate de 239 membrii din 91 de familii.

La rândul său, Conant (1989) demonstrează validitatea de construct a desenului familiei în acțiune utilizând două sisteme de cotare, unul obiectiv și celălalt subiectiv. Cu o *Scală semantică diferențială a familiei* (*Semantic Differential Family Scale*), Shaw (1990) arată validitatea desenului familiei în acțiune, și aceasta pentru copiii de culoare americani din centrul Statelor Unite.

Lieberman și Baer (1992) au studiat percepțiile a cincizeci de subiecți cu vârste între 9 și 17 ani, comparând desenele familiei în acțiune cu două măsuri obiective: o scală a mediului familial, *Family Environment Scale* și un instrument vizând îngrijirile și atașamentul parental, *Parental Bonding Instrument*. Scorurile astfel obținute sunt corelate cu scorurile cantificate ale desenului familiei în acțiune. Caracteristicile desenului se dovedesc a fi în relație cu calitățile relațiilor parentale, ceea ce concordă cu teoria psihodinamică a dezvoltării.

Printre studiile ce aduc dovezi asupra validității desenului familiei cităm pe cel al lui O' Brien și Patton (1974). Acești doi autori au comparat desenele familiei în acțiune cu scorurile la *School Behavior Checklist* (un instrument completat de învățătoare destinat descrierii comportamentului școlar al copilului), la *Children's Manifest Anxiety Scale* (o scală de anxietate a copilului) și la *Coopersmith Self-Esteem Inventory* (un inventar al stimei de sine). Rezultatele lor arată că pentru copiii care reprezintă figura parentală foarte activă și puternică, nivelul de anxietate manifestă este ridicat și scorul pe scala stimei de sine este scăzut. Dimpotrivă, când figura parentală este personajul cu care se identifică copilul, stima de sine a copilului este ridicată. Cercetarea lui Tharinger și Stark (1990) arată că abordarea calitativă a desenului familiei în acțiune este corelată în mod semnificativ cu auto-evaluarea și stima de sine, ca și cu aspectele funcționale ale familiei.

În scopul evaluării pregătirii pentru școală a copiilor mici (5 și 6 ani), Longmaid (1994) a strâns 200 de desene ale familiei. Cotarea utilizată este clasificarea desenelor a lui Kaplan și Main (1986) bazată pe teoria atașamentului. Aprecierea învățătoarei, referitoare la comportamentul elevilor săi, este în relație cu această clasificare a desenelor, la fel ca și motricitatea fină, aptitudinile cognitive și statutul socio-economic. Datele pun în evidență o bună validitate a acestei clasificări pentru populația studiată.

Majoritatea studiilor relizate cu desenul familiei sau cu desenul familiei în acțiune arată, deci, că datele obținute sunt valide atunci când se ia în considerare ansamblul datelor obținute.

Analiza indicilor izolați, dimpotrivă, este descurajantă. De exemplu, Acosta (1990) pune în legătură două variabile ale desenului familiei în acțiune, indicând proximitatea interpersonală (bariere între personaje și distanța între membrii familiei) cu o măsură de autoevaluare a relațiilor familiale și cu un chestionar completat de învățătoare și de către părinți. Cele două variabile indici alese în desenul familiei în acțiune pentru a reprezenta proximitatea interpersonală nu se dovedesc a fi în legătură cu celelalte măsuri ale relațiilor familiale. Un alt exemplu îl constituie studiul realizat de Holtz, Brannigan și Schofield (1980) asupra 28 de elevi și 44 de eleve de liceu. Holtz și colaboratorii au administrat trei instrumente pe baza desenului familiei în acțiune. Ei au arătat că nu există o corelație semnificativă între distanța ce separă subiectul de ceilalți membri ai familiei în desen și cele două scale utilizate pentru evaluarea distanței interpersonale.

Cele două exemple de cercetare a indicilor univoci arată cât de inutil ar fi să încercăm să facem o analiză simplificată a indicilor provenind din desenul familiei. Acest test își relevă întreaga bogăție doar atunci când se ia în considerare întregul ansamblu de indici grafici și când ne construim treptat

interpretarea: indicii trebuie articulați între ei de către clinician pentru ca acesta să emită ipoteze la un prim nivel; apoi, în conjuncție cu indicii de nivel superior se precizează ipotezele; și, tot așa, diferitele niveluri încastrându-se unele în altele, pentru ca în final să se ajungă la o interpretare globală (a se vedea Figura 1). Subliniem că diferențele de funcționare între nivelurile conștient și inconștient sunt reflectate de complexitatea interpretării. Este, deci, de înțeles că eșecurile suferite de cercetători în munca lor de validare sunt în parte legate de dificultățile în stabilirea unei distincții între nivelurile manifeste și latente și de trasarea legăturilor de la cauză la efect între aceste nivele.

#### *Fidelitate.*

Utilizând, în teza sa de doctorat, două sisteme de cotare (unul obiectiv și celălalt subiectiv), Conant (1989) demonstrează că desenul familiei în acțiune poate fi cotate fidel cu cele două sisteme. Din punctul său de vedere, Morval (1974) a cerut de la trei judecători să corecteze patruzeci de desene ale familiei. Judecătorii nu dispuneau decât de informații de bază: sexul și vârsta copilului, nivel socio-economic și compoziția fratriei. Judecătorii au obținut o concordanță ridicată în cazul în care copilul a desenat familia sa adevărată (dimpotrivă, concordanța este mai redusă când este vorba de familia imaginară). Pentru a confirma acest rezultat, să menționăm că în trecerea în revistă a publicațiilor referitoare la desenul familiei în acțiune, Handler și Habenicht (1994) notează că, după studiile realizate, fidelitatea între judecători este foarte ridicată (procentajele acordului variind între 87 și 95%).

Studiile de fidelitate test-retest sunt mai puțin numeroase și ajung la rezultate mai variate. În 1976, Morval și Laroche au obținut patru desene ale familiei de la nouăsprezece fete de 7 și 8 ani, la interval de patru săptămâni. Rezultatele s-au dovedit stabile în planul caracteristicilor generale, al structurilor formale și al conținutului. Studiul lui Morval și Lazarus (1983) realizat pe cincizeci de copii din ciclul primar de școală, evaluați la interval de două săptămâni cu desenul familiei în acțiune, arată că fidelitatea variază între 46 și 90%. Dar, să nu uităm că desenul familiei ia în calcul sentimentele și percepțiile copilului la un moment dat, cel al realizării desenului. Dimpotrivă, fidelitatea în timp este mai mare pentru celelalte variabile, fiind vorba, de exemplu, de omisiuni ale părților corpului sau de desene realizate pe dosul foi (10 la 90%).

## **2. Evaluarea relațiilor intra-familiale**

Reprezentarea constelației familiale a copilului prin intermediul desenului familiei este considerată ca unul din cele mai bune teste proiective. Este motivul pentru care mai multe studii efectuate cu acest test se referă la relațiile familiale atunci când legăturile cuplului parental sunt dizolvate. Cobla și Brazelton (1994) menționează interesul utilizării testului desenului familiei pentru descoperirea percepțiilor copiilor asupra recăsătoririi părinților lor. Berger (1994) notează că desenele reflectă ambianța familială, natura relațiilor, rolurile, alianțele și factorii de stres și descrie cum se simte copilul față de ceilalți membri ai familiei. Testele desenului familiei permit copiilor să-și exprime într-o manieră acceptabilă percepția lor asupra familiei. Obținerea acestei informații permite și planificarea intervențiilor pentru diminuarea conflictelor, creșterea sentimentului de apartenență la noua familie, precum și ameliorarea calității vieții acestor copii.

Comparația a douăzeci și doi de copii de 6 până la 8 ani cu părinți divorțați și a douăzeci și doi de copii de aceeași vârstă din familii intacte, le-a permis lui Cargo și Pestalozzi (1990) să arate că, în funcție de apartenența la o familie intactă sau divorțată, conceptul de familie este perceput diferit. De exemplu, băieții din familii separate au mai frecvent tendința de-a uita tatăl în desenele lor.

Cu ajutorul desenului familiei, Morval (1975) a realizat trei studii asupra copiilor fără tată. Prima concluzie reieșind din aceste studii este că acești copii asociază timpul în care cei doi părinți trăiau împreună unei perioade mai fericite în viața lor. Cei ai căror părinți s-au separat dovedesc o imagine de sine mai perturbată, mai multă anxietate și mai multă ambivalență față de tată. În fine, cei al căror tată este mort relevă mai multă ambivalență față de mamă și față de ei înșiși.

Lucrarea de doctorat realizată de Sindou, și publicată în 1991-1992, se referă la imaginea de sine și la reușita școlară a optzeci de copii de 9 până la 12 ani. Acest studiu a fost efectuat în special cu ajutorul al desenului familiei, pe copii cu părinți divorțați sau nedivorțați. Rezultatele acestei cercetări arată despre copiii cu părinți divorțați că exprimă o reprezentare de sine mai slab valorizată în desenul familiei, numai dacă au un eșec la școală.

Spigelman, Spigelman și Engelson (1992) au studiat desenele familiei a 54 de copii din familii divorțate și tot atâția copii din familii intacte. Băieții cu părinți divorțați omit fratriile mai frecvent decât fetele sau băieții cu părinți nedivorțați. Pentru toți copiii, tatăl are un rol important. Exprimarea

problemelor familiale ale copiilor care au trăit experiența divorțului se realizează prin omisiunea de membri ai familiei, prin separarea unuia sau mai multor membri de restul familiei, prin disimularea sau absența de mâini sau picioare.

La o sută treizeci și șase de copii din clasele a doua, a patra, a șasea și a opta a fost administrată o baterie de teste pentru evaluarea sentimentului de singurătate (două chestionare și trei desene ale familiei). Copiii cu un sentiment redus de solitudine față de părinți lor au obținut scoruri mai ridicate în termeni de integrare a propriei lor reprezentări în desenul familiei decât cei cu scoruri ridicate de solitudine față de părinții lor (Halvorsen, 1996). Aceste rezultate confirmă că desenul familiei în acțiune se dovedește o măsură utilă pentru evaluarea proximității figurilor parentale față de reprezentarea de sine (Holtz, Moran și Brannigan, 1986).

O cercetare condusă la Universitatea Tulane, de Koenig în 1979, arată că, în comparație cu bărbații heterosexuali, cei homosexuali au desenat o figură maternă mai mare decât cea a tatălui în cadrul desenului familiei. Acest rezultat arată că în anumite cazuri de homosexualitate, identificarea cu mama, structura familială și socializarea pot fi importante.

Deja evocate în partea precedentă, anumite studii aparțin unui nou curent de cercetare centrat pe atașamentul evaluat prin desenul familiei, curent ce pare a se concretiza în cursul ultimilor ani. Cercetarea realizată de Pianta, Longmaid și Ferguson (1999) pe 200 de copii americani de 5 până la 7 ani cu diverse origini rasiale și socio-economice, permite punerea în relație a sistemului de clasificare bazat pe teoria atașamentului pentru interpretarea desenului familiei și clasamentul realizat de învățătoare referitor la funcționarea socioafectivă și comportamentală a copilului. Kaplan și Main (1986) sugerează că organizarea atașamentului se reflectă în reprezentările relațiilor familiale în desenul familiei prin intermediul a opt dimensiuni sau constructe: gradul de mișcare prezent în personaje, individuarea personajelor, plenitudinea formei umane, calitatea surâsului, dimensiunea personajelor, centrarea în cadrul foii, impresia globală de vulnerabilitate sau de invulnerabilitate. Impresia globală a desenelor familiei realizate de copii clasificați ca având un atașament ce dovedește securitate este că familia reprezentată (sau copilul) este în mod esențial fericită. Aceste desene conțin elemente realiste și descriu adesea persoane în interacțiune unele cu celelalte. În mod contrar, desenele copiilor clasificați ca având un atașament ce dovedește o lipsă de securitate și evitant, lasă o impresie generală de fericire irealistă cu personaje nediferențiate (aceeași dimensiune, aceeași aparență, același surâs exagerat) și fără o legătură. Dimpotrivă, desenele copiilor dovedind lipsă de securitate și ambivalență dau o impresie generală de vulnerabilitate, copilul putând apărea ca izolat de grupul familial sau speriat, neliniștit. Desenele neinterpretabile sau sinistre, cu elemente de presiune cum ar fi nori sau sânge, sau în care copilul este absent, relevă reprezentări dezorganizate.

Rezultatele lui Pianta și colaboratorii arată că aprecierea reprezentărilor grafice ale familiei este în legătură cu cea a învățătoarei, realizată cu *Teacher-Child Rating Scale* și că fidelitatea acestei clasificări poate fi demonstrată. Lere, Garcia și Acevedo (1995) au arătat că desenele familiei realizate un la an după prima evaluare confirmă în 77% din cazuri categoria de atașament în care copilul fusese clasificat datorită primelor desene ale familiei.

Un alt studiu a fost făcut pe copii americani de diverse origini rasiale, de 8-9 ani, cu risc înalt. Fury, Carlson și Sroufe (1997) au îmbunătățit indicii clasificării lui Kaplan și Main, de exemplu, utilizând drept indici de atașament anxios evitând o lipsă de individuare, aspecte precum distanțarea copilului de mamă, omisiunea mamei (sau a copilului), brațe coborâte, lipite de corp, exagerarea capetelor, lipsa de culori și faptul că membrii familiei sunt deghizați. Fury și colaboratorii au arătat, ca și alți cercetători citați anterior, că investigarea indicilor individuali nu poate permite discriminarea desenelor după tipul de atașament al copilului. Dimpotrivă, cumulul de semne este foarte util.

În sfârșit, Kidd și Kidd (1995) au studiat atașamentul față de animale reprezentat în desene (reprezentarea propriei persoane, a unui animal și a unui membru al familiei) și au arătat că acei copii ce posedă un animal îl desenează mai aproape de ei decât pe membrii familiei.

### **3. Evaluarea diferitelor populații**

În descrierea lor asupra testului familiei în acțiune, Knoff și Prout (1985) citează cinci populații pe care au utilizat testul desenului familiei în acțiune:

- copii și adolescenți „normali”;
- copii și adolescenți având tulburări afective sau comportamentale;
- populații cu nevoi educaționale speciale (deficienți mintali,

copii cu tulburări de înțelegere sau cu retard perceptivo-motor);

- copii diabetici;
- copii maltratați.

Trecerea în revistă a acestei probleme pe care am realizat-o referitor la desenul familiei permite relevarea de studii efectuate despre:

- atașamentul copiilor față de animale (Kidd și Kidd, 1995);
- copii bilingvi (Hamilton, 1984);
- copii cu tulburări afective (McPhee și Wegner, 1976; Myers, 1978; Feuer, 1989);
- copii astmatici (Pecanha, 1997);
- copii cu dificultăți de înțelegere (Pellettieri, 1971; Raskin și Pitcher-Baker, 1997; Raskin și Bloom, 1979);
- identificarea copiilor dintr-un mediu familial stresant printr-un profil de desen (Brakarsh, 1989);
- identificarea copiilor abuzați sexual (Hackbarth, Murphy și McQuarrie, 1991); Kaplan, 1991; Rodgers, 1992; Bristow, 1994) sau a impactului asupra adulților care au fost abuzați sexual în copilărie (Glaister, 1994);
- copii în situația de doliu (Forrest și Thomas, 1991);
- impactul cancerului asupra copilului și asupra fratriei (Sourkes, 1991) sau asupra familiei (Cornman, 1993);
- adolescenți cu tulburări comportamentale (răspunsuri ale mamelor la desenul familiei în acțiune realizate de copii, Goldschmidt, 1991), adolescenți psihotici (Carneiro, 1988);
- femei alcoolice (Soulestrowska, Bienicka și Arendarska, 1987), copii proveniți din familii alcoolice (Matejcek și Strohbachova, 1981; Gardano, 1988);
- femei cu tulburări alimentare (Lindquist, 1992);
- pacienți cu schizofrenie paranoică (Grzywa și Kucharska-Pietura, 1998);
- pacienți depresivi (Wright și McIntyre, 1982).

Pentru a detalia un exemplu din această lungă listă a utilizărilor desenului familiei, vom prezenta rezultatele a patru studii privind abuzul sexual al copiilor. Aceste studii arată că desenul familiei (utilizat de clinicieni experimentați) constituie un bun mijloc de detectare a abuzului. Mai mult, se pare că mai degrabă ambianța familială de maltratare este cea care afectează dezvoltarea copilului decât actul de abuz însuși (Bristow, 1994). Hackbarth și colaboratorii (1991) au arătat că nu numai desenele familiei în acțiune ale copiilor abuzați sexual îi diferențiază de copiii care nu au suferit un abuz, ci, că și desenele mamelor copiilor abuzați reprezintă situații familiale semnificative mai puțin dezirabile decât cele ale celorlalte mame. La rândul său, Rodgers (1992) a arătat pentru copii și adolescenți implicați în abuzul sexual - ca victime sau ca agresori - că o analiză a regresiei multiple pune în evidență diferențele în raport cu grupul de control. În fapt, victimele -ca și agresorii - desenează paturi, personaje îmbrăcate cu lenjerie de corp sau dezbrăcate, omit bustul, desenează vag mâinile și reprezintă obiecte în gura personajelor mult mai frecvent decât copiii din grupul de control. Subiecții abuzați sau abuzatori fac desene care includ multe detalii, cu conotație sexuală, sau fac desene rudimentare fără detalii. Aceasta confirmă rezultatele lui Kaplan (1991) care a arătat că atunci când copiii desenează o familie în care se vede o activitate intimă sau sexuală, există bănuiala prezenței unui abuz sexual.

Grila de analiză pe care am elaborat-o (1997) pentru analiza desenului familiei a fost utilizată în cadrul mai multor cercetări pe care le vom prezenta pe scurt. Cea mai mare parte nefiind terminată, vom prezenta mai ales contextul acestora și specificitatea contribuției lor la desenul familiei.

Mai întâi, într-o cercetare în curs, Oullette, Charbonneau, Jourdan-Ionescu și colaboratorii (1999) explorează traiectoriile copiilor plasați în familii de plasament din cauza maltratării. În acest cadru, una din modalitățile de-a studia legăturile familiale și atașamentul copiilor față de familia lor de plasament constă în clasificarea producțiilor lor grafice. În fapt, desenul familiei ni se pare perfect indicat pentru studiul impactului situațiilor de separare asupra copiilor. Astfel, am cerut fiecărui copil întâlnit pentru acest proiect (n=15) să deseneze familia sa. Identificarea personajelor reprezentate în acest desen ne permitea să știm care din familiile copilului a fost reprezentată mai întâi (familia de origine sau cea de plasament). Când a terminat, i s-a cerut să deseneze cealaltă familie. Datele, în curs de analiză, arată că marea majoritate a acestor copii plasați desenează în primul rând familia de

origine. În anumite cazuri, impactul dezorganizării situației familiale asupra copilului este foarte vizibil în desenele sale, în timp ce comportamentul său (mai ales cel de retragere) nu apare ca fiind atât de deranjant pentru lucrătorii sociali. Desenul familiei permite în acest caz punerea accentului pe percepția pe care o are copilul asupra situației pe care o trăiește actualmente, pe impactul problemelor de maltratare pe care le-a trăit și pe dificultățile de atașament care au fost determinate de către plasamentele în legătură cu maltratarea.

În scopul cunoașterii percepției lor asupra familiei în care un copil prezintă tulburări, desenul familiei a fost realizat de către mame ale copiilor mici care riscă să frecventeze un serviciu de intervenție preventivă (Jourdan-Ionescu, Palacio-Quintin, Desaulnier și Couture, 1998). În acest caz este vorba de a cere părinților (în marea lor majoritate mame) copiilor de vârstă preșcolară care au tulburări de comportament să facă un desen al familiei lor actuale. Datele clinice provenind din desenele realizate au permis formularea recomandărilor de intervenție. Mai mult, utilizat în cadrul atelierelor de intervenție preventivă, desenul familiei poate servi pentru a determina conștientizarea părinților care participau la atelier.

Pentru a înțelege mai bine impactul maltratării, Brule compară indicii de internalizare și de externalizare în testul desenului familiei a 30 de copii între 6 și 11 ani cu simptome indicate de învățătoare (cu *Teacher report forme*) și de către părinții lor (cu *Achenbach*) și cu scorurile a treizeci de copii de control.

Desfășurat în cadrul Serviciului pentru studenți din Universite du Quebec à Trois-Rivieres în toamna anului 1998 de către Labelle,

Lachance și LeVeillee, s-a realizat un studiu pe studenții care solicitau servicii de consiliere psihologică. Obiectivul acestei cercetări, care se dorea exploratorie, era de a stabili mai degrabă profilul studenților consiliați decât problematica acestora, cu referire la alte cercetări efectuate în alte medii universitare. Studenților care au acceptat să participe li s-au aplicat mai multe probe, printre care și testul familiei. Dat fiind numărul impresionant de teste administrate, doar o parte din acestea a fost corectată și analizată până în prezent. În momentul acestei ediții a lucrării de față, cele câteva probe cotate au permis constatarea în primul rând a legăturilor dintre elementele de diagnostic relevate în cadrul desenului și cele reieșind din alte probe, printre care și proba atribuției cauzale a lui Lebel (1986), Rorchach, SCID I și II (Spitzer, Williams și Gibbon, 1990), precum și chestionare ale stimei de sine și suportului social.

#### **4. Descrierea diferențelor legate de cultură**

Numeroase studii s-au făcut cu scopul de a arăta cum se exprimă valorile culturale în cadrul desenelor copiilor. Anderson (1995) le-a cerut la 70 de copii suedezi, 140 de elevi tanzanieni și 52 de copii sud-africani exilați în Tanzania să deseneze viitoarea lor familie. Studiul a relevat diferențe culturale la nivelul relațiilor spațiale (distanța între personaje, ocluziuni, gradația dimensiunilor). Copiii suedezi reprezintă copiii la o distanță mai mare de părinți și decorează mai degrabă obiectele decât ființele umane. Copiii din Tanzania aliniază membrii familiei cu distanțe reduse între personaje și adaugă detalii hainelor. Cât despre copiii sud-africani, aceștia au făcut desene care se plasează la un nivel intermediar între celelalte două grupe de copii.

Didillon și Vanderwiele (1988) au realizat o lucrare importantă despre două sute de fete și două sute de băieți cu vârste între 7 și 14 ani de la o școală primară din BrazaviUe. Rezultatele lor au arătat că anumite date trebuie interpretate după cultura căreia aparțin acești copii. De exemplu, datorită - printre altele - dimensiunilor familiilor africane, 23% dintre subiecți nu se reprezintă pe ei înșiși; dacă se desenează, o fac în special ca primul personaj (doar 6%). Rezultate asemănătoare au fost obținute în Zair. Fetele realizează desene mai rudimentare decât băieții. Dimensiunea părinților ar avea o semnificație afectivă în timp ce ordinea în care sunt reprezentați părinții ar avea o legătură cu autoritatea. În fapt, tatăl este reprezentat primul de către 50% dintre copii (44% dintre fete și 56% dintre băieți), mama de către 19% dintre copii (22% dintre fete și 16% dintre băieți). Dimpotrivă, băieții își desenează tatăl mai mare decât mama în 51% din cazuri (31% dintre fete) și mama mai mare în 33% din cazuri (45% dintre fete). De notat că Didillon și Vanderwiele remarcă faptul că, în general, tatăl este cu adevărat mai mare decât mama. În fine, datele obținute de acești autori arată că evoluția genetică este mai lentă decât la copiii occidentali, probabil deoarece copiii africani nu dispun de material de desen în timp ce copiii occidentali sunt supra-stimulați, încă de la vârsta pre-școlară, în planul grafiei.

Într-o cercetare publicată în 1998, Nuttall, Chieh și Nuttall (1988) au comparat desenele familiei în acțiune ale copiilor de școală elementară provenind din China cu cele ale copiilor din Statele Unite. Copiii americani exprimă în desenele lor mai mult individualism și independență în raport cu familia lor decât copiii chinezi care includ mai frecvent cei doi părinți și bunicii. De asemenea, în teza sa de doctorat, Chuah (1993) a comparat desenele familiei în acțiune a 146 de copii chino-americani cu cele ale 71 de americani-caucazieni. Ansamblul subiecților erau copii fără tulburări clinice din clasa întâi până într-a șasea. Copiii chino-americani se disting prin desenele lor reprezentând cultura chineză. Nivelul total de comunicare este scăzut și mama constituie principala figură educativă. Părinții se joacă rar cu copiii, cel mai adesea tatăl citește ziarul și mama gătește. Băieții se desenează jucându-se cu mingea, fetele făcându-și temele. Dimpotrivă, copiii americani-caucazieni reprezintă familii care comunică mai mult și sunt mai interactivi. Cu toate acestea, băieții se joacă adesea cu mingea, iar fetele citesc sau mănâncă. Chuah a arătat, de asemenea, că locul de naștere, numărul de ani petrecuți în Statele Unite și preferința lingvistică sunt legate de procesul de aculturație a acestor copii. Chuah concluzionează că desenul familiei în acțiune reflectă valorile copiilor, cultura acestora și poate fi util pentru comparațiile inter-culturale.

Studiul desenelor familiei a 512 copii cu vârste între 7 și 11 ani din Barbados, efectuat de Payne (1996) a arătat că valorile culturale vizând structura unității familiale și rolurile parentale se reflectă în reprezentările pe care copiii le au despre părinții lor în cadrul desenului familiei.

## CONSEMNE DE ADMINISTRARE ȘI DE COTARE

### ADMINISTRARE

Coala de hârtie trebuie prezentată subiectului orizontal. Examinatorul îi pune la dispoziție creioane colorate din lemn, dar nu pasteluri, nici carioci sau creioane cerate. Trebuie să dispunem de un ceas cu secundar sau de un cronometru pentru a nota timpul de execuție.

Consemnul trebuie formulat după cum urmează: „Desenează o familie”. În funcție de obiectivele administrării, acest consemn poate fi modificat sau completat astfel: „Desenează familia ta”. În timpul administrării, trebuie să notăm ordinea în care sunt desenate elementele. Examinatorul observă și notează dacă subiectul este dreptaci sau stângaci, precum și orientarea mișcării grafice (în sensul scrisului, de sus în jos, etc). Examinatorul își notează, de asemenea, observațiile asupra mimicii, gesticii, verbalizărilor subiectului, precum și faptele care sunt sau nu legate în mod manifest de desen.

Când desenul este terminat, examinatorul solicită persoanei să dea un nume familiei desenate, și să scrie pe desen, deasupra fiecărui personaj, numele, vârsta, sexul acestuia, precum și legătura cu restul familiei. Examinatorul cere la sfârșit subiectului să arate cu ce personaj se identifică, ce personaj i-ar place să fie el. Această întrebare rămâne valabilă chiar dacă subiectul declară singur că a desenat propria sa familie. Când este vorba de un copil, i se pot pune și întrebările sugerate de Corman (1970):

- „Care este cel mai draguț dintre toți din familia asta?” „De ce?”
- „Care este cel mai puțin draguț dintre toți din familia asta?” „De ce?”
- „Care este cel mai fericit dintre toți din familia asta?” „De ce?”
- „Care este cel mai nefericit dintre toți din familia asta?” „De ce?”
- „Dacă ai face și tu parte din această familie, cine ai fi?” „De ce?”

Subiectul trebuie apoi să-și scrie numele pe spatele desenului, precum și data. În cazul copiilor mici care încă nu știu să scrie, examinatorul notează aceste elemente.

### COTARE

În mod repetat, am lăsat spații în cadrul grilei pentru a scrie remarcile și impresiile clinice pe care cel ce corectează le poate emite pe măsură ce analizează un protocol. Aceasta permite notarea elementelor pertinente care nu au fost incluse în grilă, precum și o primă muncă de sinteză.

#### 1. Observații în timpul aplicării

Unele observații, referitoare la verbalizările subiectului și la maniera sa de a desena, sensul liniilor și etapele construirii desenului său, sunt consemnate în timpul administrării. Examinatorul notează mișcarea liniilor, dextrogiră sau sinistrogiră; descrie progresia desenului, care poate fi continuă (cap, corp sau membre desenate dintr-o singură mișcare) sau discontinuă (mai multe linii alternativ la stânga și la dreapta pentru a face capul, corpul și membrele, sau mai întâi capetele tuturor personajelor, apoi corpul acestora, etc), logică (de exemplu capul, corpul, brațele, picioarele) sau nu (o parte a capului, un braț, o parte a corpului, un picior, apoi părul, de exemplu). Orice altă observație asupra manierei personale a subiectului de-a desena trebuie făcută pe loc.

Celelalte observații sunt scrise cât mai repede posibil după administrare pentru a nu uita informațiile. Se notează prezentarea subiectului, maniera de-a se exprima, tenta afirmațiilor sale și reacția adaptativă la situația de test, la fel ca și impresia generală pe care o degajă pentru examinator. Acesta notează, între altele, dacă aparența subiectului este foarte îngrijită sau în mod deosebit neglijentă, dacă vocea sa este sigură sau slabă, dacă debitul verbal este fluid sau întretăiat. El indică dacă atitudinea este rigidă, fugitivă, rezervată, dacă subiectul este opozant sau supus, controlat sau spontan. El va înscrie observațiile asupra nivelului de atenție al subiectului, prezența anxietății și reacțiile în fața dificultăților ce apar în cursul testării. În fine, analiza propriilor sentimente ale clinicianului față de atitudinea subiectului permite obținerea de informații asupra anumitor determinanți interni ai acestuia din urmă, prin efectul lor asupra relației interpersonale care se constituie în timpul administrării testului. Acest punct trebuie coroborat cu alți indici clinici.

Timpul de execuție a desenului este consemnat și comentat, pentru a aduce date suplimentare asupra caracteristicilor psihomotrice și afective ale subiectului.

Examinatorul emite apoi ipoteze clinice asupra observațiilor pe care le-a făcut în timpul administrării, precum și asupra verbalizărilor subiectului.



## 2. Compoziția familiei desenate în raport cu familia reală

- Clinicianul notează în tabel, sub rubrica „Caracteristici” numele personajelor desenate, după ordinea în care au fost desenate. El indică apoi vârsta, sexul și rolul fiecăruia în cadrul familiei (tată, mamă, copilul cel mai mare, mezin, unchi, etc).
- Examinatorul scrie apoi membrii familiei reale, numele acestora, vârsta, sexul, precum și diferențele observate între fiecare dintre membrii familiei reale și ai celei desenate, de exemplu între tată și personajul „tată” desenat. Aceste date provin în principal din anamneză făcută anterior administrării desenului-familiei. În cazul copiilor, observațiile obținute din diverse întâlniri cu părinții vin să completeze aceste date.
- Se indică apoi dacă vreun personaj a fost adăugat sau omis în desen, în raport cu familia reală.
- Apoi, se notează cu care dintre personaje se identifică subiectul.

## 3. Aspectul dezvoltării

Acest punct vizează stabilirea nivelului de dezvoltare a desenului personajului celui mai bine executat. Pentru a determina acest fapt, sugerăm începătorilor care nu sunt familiarizați cu evaluarea în termeni de vârstă mintală a desenului persoanei, să utilizeze scala lui Goodenough (Goodenough, 1957; Harris, 1963; Segers și Li<sup>^</sup>geois, 1974) pentru a determina nivelul de dezvoltare a fiecărui personaj, și a reține nivelul cel mai ridicat. Cum acest procedeu durează destul de mult, sugerăm clinicienilor mai experimentați să-și verifice estimările cu ajutorul versiunii prescurtate și ilustrate de Stora (1963) sau a grilei Rouma, Partridge și Schutten (a se vedea Guillard<sup>^</sup>S, 1983; p. 89). După aceea se poate trece la evaluarea dimensiunilor afective ale desenului, în lumina și în perspectiva evaluării dezvoltării acestuia.

## 4. Aspect global

### Amplasare

- Corectorul verifică dacă foaia, prezentată pe lățime a fost păstrată astfel sau a fost întoarsă. El poate indica sensul rotirii și amplitudinea acesteia. Clinicianul examinează calitatea compoziției: sunt personajele distribuite în mod regulat în foaie; repartizarea personajelor prezintă neregularități, sau este confuză, astfel încât nu se decelează nici o logică sau planificare? El indică apoi unde se situează desenul în cadrul foi.

Clinicianul poate nota mai multe amplasări. De exemplu, un desen poate fi focalizat în partea de sus a foi, de la stânga la dreapta. Se alege atunci între secțiunile „Sus-Stânga”, „Sus-Central” și „Sus-Dreapta”. Ca exemplu, în **desenul 1**, Hugo (9 ani și 6 luni) a situat personajele familiei în stânga și în partea de sus a foi. Francois (5 ani și 4 luni) a plasat personajele jos și în stânga foi, în cele două desene ale familiei sale (**desenul 2**, desenul familiei în acțiune, **desenul 3**, desenul familiei).



Desenul 1: Hugo, 9 ani și 6 luni

### **Dimensiunea**

Dimensiunea exactă a fiecărui personaj se calculează cu ajutorul unei rigle, după indicațiile menționate în grilă. Capul este măsurat fără grosimea părului, trunchiul se măsoară de la umăr (sau de la jumătatea dintre cei doi umeri dacă aceștia sunt la înălțimi inegale) până la gambe. Brațele sunt măsurate de la umăr la degete și gambe de la punctul de unire a gambelor până la picioare. Remarcăm că François, în vârstă de 5 ani și 4 luni (**desenul 2**), a executat membrii familiei sale de înălțimi diferite, având grijă să-și deseneze fratele mai mic, mai mic decât ea, și tatăl mai mare decât mama.

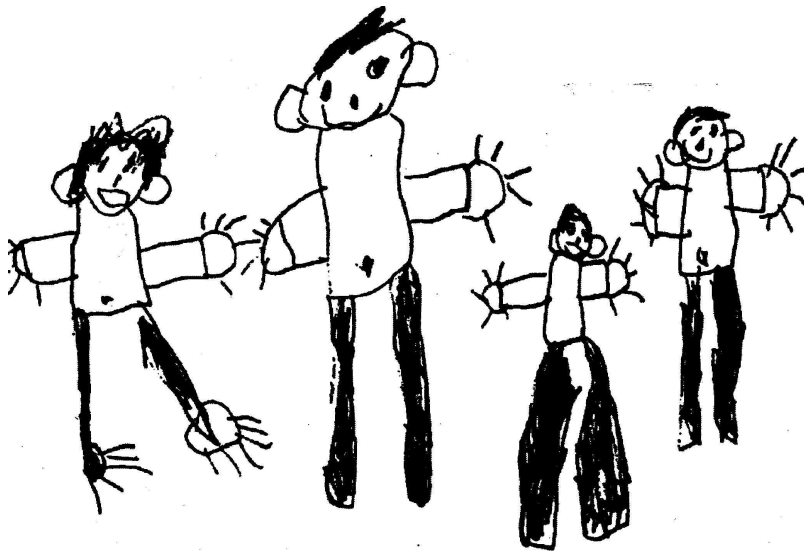
- Proporțiile trunchi și cap, brațe și gambe trebuie indicate, împărțind succesiv trunchiul cu capul, apoi brațele și gambe cu trunchiul. Dacă există o disproporție între două membre, calculul se face plecând de la media dimensiunii celor două membre. Proporția considerată ca normală pentru raportul trunchi-cap se situează între 1,5 și 2,4 cm, între 1,25 și 2 cm pentru raportul braț-trunchi și 0,75 și 1,25 cm pentru raportul gambe trunchi. Dacă proporția se situează dincolo de aceste cifre, ea trebuie încercuită pentru a fi apoi analizată. Un semn va indica sensul raportului: „-” dacă raportul este mai mic decât norma și „+” dacă raportul este mai mare.

### **Linia**

Linia se caracterizează după calitățile care reies din desen. Examinatorul poate nota în special calitățile diferite ale liniilor. Poate sublinia o linie anume, dacă o rubrică comportă mai multe linii. El va face în final o apreciere personală a bogăției sau sărăciei în realizarea desenului plecând de la elementele culese asupra liniei. Un desen realizat va fi remarcabil prin calitatea liniei, prin cantitatea de detalii, utilizarea judicioasă a culorii și minuțiozitatea lucrului. Subiectul se va dovedi atent fără să fie obsesional, și preocupat de aspectul estetic al desenului său. Acest tip de desen va fi cotelat „+”. **Desenul 4** prezintă desenul bine elaborat de Andree-Anne, 9 ani și 11 luni. De altfel, un desen executat rapid, respectiv compromis, cu o utilizare pripită a culorii, de către un subiect mai mult sau mai puțin atent la sarcină, va indica un desen neterminat, o ciornă. Acesta va fi cotelat „-”. Desenele situate între un lucru minuțios și un desen mâzgălit vor fi notate „+/-”.



**Desenul 2: Francoise, 5 ani și 4 luni (desenul familiei în acțiune)**



Desenul 3: Francoise, 5 ani și 4 luni (desenul familiei)



Desenul 4: Andree-Anne, 9 ani și 11 luni

Este posibil ca un desen să demonstreze concomitent un bun finisaj fără să fie terminat complet. De exemplu, un subiect poate desena o familie ale cărei personaje sunt reprezentate fără picioare (deși ar fi spațiu disponibil pentru execuția lor), în timp ce partea de sus a corpului este minuțios executată. În acest caz, trebuie notate cele două elemente: desen dovedind un bun finisaj, dar neterminat.

În sfârșit, examinatorul consemnează primele sale ipoteze diagnostice referitoare la calitatea liniei subiectului.

#### *Disponerea*

- Clinicianul notează alinierea personajelor. El indică dacă ele se situează pe o linie relativ dreaptă, sau ansamblul compoziției atârână spre dreapta sau spre stânga, și dacă această înclinare într-o parte este moderată sau accentuată. Pentru aceasta, se utilizează un raportor și se consideră că un unghi mai mare de  $15^\circ$  este semnificativ: minor până la  $80^\circ$  și major dincolo de acesta. În **desenul 5**, Amelie (13 ani și 4 luni) a dispus personajele sale pe un aliniament drept.

Apoi, clinicianul observă dacă distanțele între personaje sunt regulate sau neregulate. El evaluează distanțele luând ca etalon lungimea aproximativă a brațului cel mai lung, și notează dacă distanțele sunt mai mari și/sau mai reduse. El cotează „redus” când spațiul între două personaje este inferior distanței unui braț la un unghi de  $45^\circ$ , respectiv o jumătate de lungime de braț. În cazul în care personajele se ating, el cotează „atingere”.

- Examinatorul indică, în fine, dacă există una sau două atingeri între personaje, despre ce personaje este vorba și dacă atingerea este justificată sau nu (de exemplu, printr-un gest de afecțiune al

unui dintre personaje). Se poate observa că în **desenul 4**, distanțele variază între personajele familiei.

Clinicianul mai notează tipul de personaje, după vârstă, înălțime, sex, familie (în cazul familiei re-constituite), generație sau de clasificări. Dacă nu se constată nici o logică în ordinea personajelor, este important să se precizeze acest lucru.



Desenul 5: Amelie, 13 ani și 4 luni

În desenele 1 și 5, prezentând desene executate de frate, și respectiv de soră, familiile sunt repartizate pe generații: părinții se află la stânga și cei doi copii sunt în dreapta foii.

#### *Perseverarea*

Clinicianul indică prezența, precum și tipul de perseverare vizibil în desen. Două tipuri de perseverare pot fi găsite:

- un stereotip major, respectiv reproducerea rigidă, ritmică și sistematică a mai multor linii și forme. Această perseverare se extinde în întregul ansamblu al desenului și poate merge până la indistincția între personaje, desenate astfel în mod similar (aceleași linii pentru cap, brațe, gambe, aceeași alură, aceeași expresie).
- un stereotip minor, mai puțin masiv, mai diferențiat și localizat.

De exemplu, perseverarea poate viza numai un personaj sau un singur element la mai multe personaje. În **desenul 6** (Emmanuelle, 7 ani) și în **desenul 1** (Hugo, 9 ani și 6 luni), regăsim exemple de stereotipii minore la această vârstă (umerii și brațele sunt desenate în aceeași manieră).

#### *Factori regresivi*

Corectorul evaluează factorii regresivi prezenți în desen. Aprecierea unui caracter regresiv sau arhaic major sau minor trebuie evaluată subiectiv. Trebuie, totuși, să notăm că o simplificare majoră trebuie să fie prezentă în întregul desen, în fiecare personaj. De exemplu, subiectul va recurge la forme mai ușor de reprodus, cu linii simple (omuleți cilindrici, de exemplu), unghiurile vor fi rotunjite sau atenuate, formele vor fi dificil de recunoscut. Ansamblul desenului va fi infantil, primitiv, cu mult sub vârsta reală a subiectului. O regresie sau simplificare minoră nu va fi extinsă la ansamblul personajelor, sau va fi mai puțin importantă. Formele vor fi recognoscibile. Când există o fragmentare, personajele sunt îmbucătățite, respectiv elementele corpului nu se ating și aceasta într-o manieră moderată sau mai accentuată. Sau, anumite părți ale corpului unuia sau mai multor personaje sunt omise. Notăm, de asemenea, între factorii regresivi bizareriile relevate în desen: obiecte sau forme stranie, neobișnuite, de exemplu brațe în formă de șarpe, o fizionomie non-umană, sau obiecte necunoscute așezate alături sau asupra personajelor.





Desenul 6: Emmanuelle, 7 ani

*Dispunerea fiecărui personaj*

- Echilibrul fiecărui personaj este calculat cu ajutorul unui raportor. Dacă este prezentă o înclinare, va fi indicat sensul acestei înclinări (dextrogiră sau sinistrogiră), ca și amplitudinea acesteia. Se consideră că o înclinare trebuie indicată dacă este mai mare de  $15^\circ$ . Ea este minoră până la  $45^\circ$  și mai mare dincolo de această valoare.

- Corectorul notează în ce poziție se prezintă silueta: este desenată din față, din profil, din spate, așezată sau culcată? Este posibil să trebuiască indicate două poziții: de exemplu, așezat și din profil. În **desenul 4**, Andre-Anne, 9 ani și 11 luni, a plasat trei personaje așezate, și, parțial, din profil. Doar mama este văzută din față.

- Poziția brațelor și gambelor fiecărui personaj este luată apoi în considerare, arătând unghiul sub care sunt desenate. De exemplu, examinatorul poate desena unghiul observat: braț întins, braț lipit de corp, braț în unghi drept. Un exemplu al unei reprezentări a brațelor în „V” este dat în **desenul 7**, ilustrând pentru Mathieu (7ani și 4 luni) o scenă de iarnă în familie.

- Se raportează și postura și mișcarea (sau absența acesteia).

Clinicianul precizează calitatea posturii: dezinvoltă, afectată, sigură, rigidă, suplă, etc. Desenul lui Mathieu (**desenul 7**) oferă o impresie de mișcare poate din cauza formei date fularelor și căciulilor personajelor.

- Se studiază simetria între cele două jumătăți ale corpului fiecărui personaj. Examinatorul va sublinia prezența problemelor minore de simetrie (dissimetrie ușoară) sau majore (asimetrie marcată, care dă o impresie de bizarene), dacă este cazul.



Desenul 7: Mathieu, 7 ani și 4 luni

### *Culoare*

- La nivelul culorii, examinatorul notează mai întâi dacă desenul este monocrom; în acest caz el indică ce culoare este utilizată. Dacă sunt prezente mai multe culori, el notează numărul de culori utilizate. În **desenul 6**, Emmanuelle, 7 ani, a lucrat cu zece culori; ea a utilizat câte o culoare diferită pentru fiecare personaj, la fel ca și Mathieu (**desenul 7**) care s-a servit de opt culori pentru desenul său. Hugo, 9 ani și 9 luni, a ales șapte culori pentru desen; el a colorat hainele sorei și mamei sale cu aceeași culoare (**desenul 1**), în timp ce în desenul lui Andree-Anne, 9 ani și 11 luni, părinții au amândoi culoarea albastră, una din cele unsprezece culori utilizate (**desenul 4**).

- Examinatorul evaluează apoi tipul de culori alese de către desenator: culori calde (roșu, galben, portocaliu, etc), reci (albastru, alb, gri, violet, negru, etc.) sau mixte. Trebuie notat că anumite culori cum este verde pot părea mai mult sau mai puțin calde, după cantitatea de galben și de albastru care intră în compoziția nuanței alese.

- Apoi, el se interesează de nuanțele de culoare: sunt ele intense, puternice, sau, dimpotrivă, atenuate, cu tentă de acuarelă? Emmanuelle, 7 ani, utilizează culori intense (**desenul 6**), în timp ce Amelie, 13 ani și 4 luni, (**desenul 5**), preferă culorile mai dulci, mai puțin pentru personajul tatălui.

- El notează, de asemenea, detaliile particulare referitoare la culori: repartizarea acestora în foaie și pe personaje. În exemplul precedent, se poate nota că toate persoanele au haine colorate, cu excepția unui singur membru al familiei, a cărui aparență tristă este subliniată prin utilizarea singulară a negrului pentru hainele sale.

### *Expresia*

Clinicianul arată care este expresia fiecărui personaj: surâzătoare, tristă, neliniștită, agresivă, dezaprobatoare, placidă, stranie. El poate adăuga o altă expresie, dacă aceasta nu este indicată în listă (de exemplu, frica sau groaza). Remarcăm că în **desenul 3**, Francois, 5 ani și 4 luni, a dat personajelor expresii diferite: tatăl și subiectul au o expresie surâzătoare în timp ce mama și nou-născutul au gura deschisă; această trăsătură poate fi cotată ca „alta”, precizând că forma gurii dă impresia de comunicare verbală. Hugo, 9 ani și 9 luni, a dat personajelor sale expresii destul de asemănătoare, surâzătoare (**desenul 1**).

## **5. Aspect detaliat**

### *Tipuri de detalii*

Examinatorul semnalează tipul de detalii utilizate de subiect. Este probabil că acesta a desenat mai multe feluri de detalii. În **acest** caz, examinatorul le indică pe fiecare.

### *Detalii corporale*

Clinicianul înfățișează nivelul de ansamblu al detaliilor: sunt relativ aceleași de la un personaj la celălalt sau prezintă diferențe? Care sunt aceste diferențe? În desenul său, Andre-Anne, 9 ani și 11 luni, a subliniat personajul patern adăugând culori hainelor sale (**desenul 4**). Hugo, 9 ani și 9 luni, a adăugat motive tricoului său și celui al sorei sale și decorațiuni încălțămintei fiecărui membru al familiei (**desenul 1**).

Clinicianul studiază apoi părțile corpului fiecărui personaj: părul, capul, sprâncenele, ochii, direcția privirii, nasul, gura, urechile, barba sau mustața, bărbia, gâtul, umerii, trunchiul sau pieptul, buricul, organele sexuale sau cele interne, precum și membrele superioare și inferioare,

Pentru fiecare din părțile corpului, examinatorul cotează detaliile din punctul de vedere al calității acestora: minuțiozitate, accentuare, bizarerii. Prezența anumitor detalii are o semnificație clinică în sine: coapsele, organele sexuale (mai puțin la copiii mici) și organele interne (7).

### *Sexualizare*

Examinatorul notează dacă este sugerată de către desenator apartenența la unul dintre sexe, prin sublinierea anumitor detalii, la nivelul părului, ar perciunilor, al mustății sau bărbii, al accesoriilor curo ar fi cureaua, poșeta, bijuteriile, și, în sfârșit, al hainelor. Pot fi relevate și specificate și alte detalii.

### *Adăugiri*

Se consemnează, de asemenea, adăugirile la desen, dacă există: haine, animale, elemente din natură, sau altele, precizând care sunt acestea. În **desenul 7**, Mathieu, 7 ani și 4 luni, și-a desenat câinele și a adăugat elemente din natură: arbore, soare, om de zăpadă.

## **6. Aspect clinic**

În această parte, clinicianul consemnează diferite observații făcute în timpul administrării sau al coterii punctelor precedente ale grilei și formulează ipoteze interpretative, în funcție de elementele deja relevate. Fiecare din temele tratate în această secțiune se referă la analiza conjugată a mai multor

elemente specifice ale grilei, care sunt astfel condensate într-o singură problemă pentru a face o analiză calitativă.

#### *Valorizare sau devalorizare*

Clinicianul se interesează de personajele care sunt valorizate sau devalorizate, de anumite caracteristici ale desenului: linia, dimensiunile, abundența sau raritatea detaliilor. Este vorba de-a avansa ipoteze asupra sensului valorizării și al devalorizării unui sau altuia dintre personaje.

#### *Identificări*

Clinicianul precizează identificările subiectului, începând de la verbalizările acestuia și de la indicii de valorizare și de devalorizare. El enunță ipoteze asupra valorilor acordate și a problemelor de identificare.

#### *Organizarea personalității*

Plecând de la observațiile sale, examinatorul încearcă să determine care este tipul de organizare psihică a subiectului: dacă este vorba de o personalitate rațională, mai degrabă rece, intelectuală, organizată, rigidă, sau de o personalitate senzorială, dinamică, emotivă, labilă, senzitivă?

Clinicianul studiază, de asemenea, caracteristicile personajelor și cearcă să discearnă modalitățile de funcționare psihică ale subiectului, tipul de angoasă cu care se luptă, mecanismele de defensă pe care le pune în acțiune pentru a combate această angoasă, maturitatea afectivă, calitatea contactului cu realitatea și dispozitivele psihice necesare pentru a face față acesteia, forța și slăbiciunea „Eului”, calitatea „Supra-Eului”.

#### *Analiza relațiilor dintre personaje*

Examinatorul analizează relațiile dintre personaje: pozițiile respective și interrelațiile dintre ele, plecând de la datele deja culese sau de la alte elemente de observație raportate. El formulează ipoteze asupra relațiilor obiectale ale subiectului, asupra rivalității fraterne, a prezenței sau absenței conflictului oedipal, precum și asupra rezolvării acestuia sau asupra formei și intensității acestei problematice.

#### *Alte remarci*

Dacă este cazul, notează alte observații și le comentează.

### **7. Ipoteze diagnostice în legătură cu celelalte date**

În această ultimă secțiune, examinatorul face o sinteză a tuturor datelor și ipotezelor care au reieșit din analiză și elaborează ipotezele sale finale. El reia, între altele, analiza referitoare la contactul cu realitatea, nivelul grafic, gradul de investire, relațiile familiale, dinamica afectivă, modalitățile de apărare și elementele patologice. Trăirea contra-transferențială este importantă întrucât aceasta apare ca unul din indicatorii calității relaționale de care este capabil subiectul, și a dinamicii psihice care a colorat în manieră personală relația din timpul administrării testului.

Datele astfel obținute și ipotezele finale trebuie confruntate și conjugate cu datele anamnezei și cu rezultatele altor măsurători cognitive și proiective referitoare la subiect, și cu observațiile culese asupra adaptării sale la diverse medii de viață.

## INTERPRETAREA SAU ANALIZA PROPRIU-ZISĂ

Nu poate fi făcută o interpretare valabilă a desenului familiei decât ținând cont de mediul și de realitatea actuală și istorică a subiectului. Cunoașterea în prealabil a anamnezei permite considerarea ca fiind normale și relative a elementelor care, în alte circumstanțe, ar fi semnificative pentru o patologie. Concret, este vorba de caracteristici care corespund realității, cum ar fi de exemplu dimensiunile respective ale părinților și copiilor, prezența particularităților în cadrul familiei (handicap, boală, mortalitate sau altele). Astfel, mai multe trăsături caracteristice ale desenului nu sunt semnificative atunci când sunt plasate în perspectiva configurației unui anumit subiect dintr-o anumită familie. De exemplu, în **desenul 4**, elementele de anamneză permit înțelegerea anumitor elemente: tatăl - profesor și cercetător (carte) - muncește jumătate din săptămână într-o zonă depărtată de domiciliu (depărtarea de familie), Andr6-Anne are o soră (în desen sunt reprezentate două fete). Alte trăsături sunt mai puțin legate în mod direct de profilul și istoria familială.

### 1. Observații pe timpul administrării

Davido (1976) sugerează să fim atenți în timpul administrării testului, la ceea ce spune subiectul și la comentariile sale. Verbalizările, adnotările sau titlurile adăugate desenului sunt un ajutor prețios pentru analiza acestuia. Așa cum spunea Francoise Dolto (1979), ele orientează asupra sensului desenului și constituie, prin însăși calitatea lor asociativă cu desenul, un prim nivel de interpretare.

Spre exemplu, o directoare de școală și-a dat seama că o fetiță de 5 ani a desenat un soare și o lună pe același desen. Directoarea i-a atras atenția că desenul său reprezintă o scenă diurnă, din cauza culorii cerului, și că, în acest caz, luna nu-și găsește locul în peisaj. Copilul a răspuns că ea văzuse luna ziua, în aceleași timp cu soarele, fenomen pe care-l observase de câteva ori, în anumite condiții. O asemenea reprezentare corespunde unei descrieri originale a realității, nu numai unei creații imaginare, și nu este sesizabilă decât dacă luăm în considerare verbalizările copilului

Abraham (1977), ca și Machover (1949), subliniază aspectul adaptativ al desenului, respectiv felul în care subiectul, în acest caz copilul, reacționează la solicitarea de a desena. Această reacție reflectă anumite caracteristici ale subiectului. Observarea copilului și a răspunsului acestuia, sau a absenței răspunsului, vor fi revelatoare. Unii indici pot fi lămuritori: simplitatea (sau complexitatea) răspunsului subiectului, spontaneitatea (sau lipsa acesteia) în reacții, ușurința (sau dificultatea) executării sarcinii și manifestările afective prezente în cursul administrării (Sattler, 1990).

Kim Chi (1989) subliniază importanța indicilor clinici relevanți în calitatea desenului, în funcție de timpul de execuție.

### 2. Compoziția familiei desenate în raport cu familia reală

#### *Descrierea familiei desenate*

Porot (1965) a stabilit o relație între valorizarea sau devalorizarea unui personaj și anumiți indici ai desenului: poziția, ordinea, dimensiunea fiecăruia. Pentru el, ordinea în care subiectul desenează fiecare personaj reflectă valoarea pe care o acordă acestora, în general, primul personaj desenat este considerat ca cel mai important pentru subiect, în plan afectiv. În general, remarcă Porot, el este desenat în partea stângă.

Grimard (1982) citează lucrările lui Harsanyi (1965) care analizează desenele a 740 de copii, băieți și fete cu vârste între 10 și 16 ani, și care relevă trei tendințe: desenarea prima oară a tatălui, desenarea prima oară a mamei (tendință care diminuează cu vârsta) și desenarea prima oară a propriei persoane. Cercetătorul a concluzionat că subiectul ordonează personajele desenului său în funcție de evaluarea subiectivă pe care o face în planul investițiilor identificatoare, obiectale, sau după un alt registru de semnificație (de exemplu, narcisic).

Morval (1973) afirmă că indicii de valorizare pot fi deduși plecând de la sexul primului personaj. Pentru Anzieu (1973), faptul că primul personaj desenat este de sex opus desenatorului, adăugat la o diferență mare de vârstă, semnifică o tulburare în planul identificării.

După Abraham (1992), alegerea sexului primului personaj desenat se raportează la identificarea cu rolurile social-sexuale masculine" și „feminine", cu valorile reprezentate în societatea noastră despre ce înseamnă un bărbat sau o femeie. Este vorba, întrucâtva, de un nivel ideal al Eului. Identificarea sexuală și acceptarea nu ar fi singurele motivații interne implicate în alegere. Cum aceasta tine de rolurile sociale, devine mai de înțeles că identitățile feminine sunt mai puternice în perioada de



latență, când mama și substitutul său, învățătoarea, dețin un rol educativ important în planul identificării și al modelelor.

Ea remarcă faptul că, în fapt, la cei de 6-12 ani, băieții desenează mai frecvent un personaj de sex opus, și această tendință descrește la adolescență. La fete se observă contrariul. Ele desenează mai întâi personaje de același sex cu ele, și această tendință descrește până la vârsta adultă. Abraham crede că, în adolescență, se impun valorile masculine: spiritul de inițiativă, independența, competiția, prioritatea raționalității asupra emoției, corespunzând unei modificări în idealul Eului.

#### *Personaje adăugate sau omise*

Debienne (1968) a reluat argumentația lui Cormoi (1965) în ceea ce privește personajele adăugate. Acestea indică, după ei, o proiecție a unei părți mascate a subiectului. De fapt, subiectul se travestește, mai mult sau mai puțin, în toate personajele, dar într-un mod mai special, mai proiectiv, în aceste personaje adăugate. Din cauza acestei tendințe, desenul familiei ne permite, într-o manieră privilegiată, să completăm o evaluare, să adăugăm nuanțe care îmbogățesc înțelegerea dinamică a subiectului.

După Porot (1965), analiza compoziției familiale oferă informații asupra relațiilor între membrii săi, cum ar fi cele interpretate de subiect. Omisiunea unui membru indică adesea un afect de respingere referitor la această persoană. Dacă, de exemplu, un copil uită să se deseneze, ne putem gândi la un sentiment de excludere din familia sa. Un personaj adăugat poate face trimitere la o reprezentare alterată a subiectului însuși.

La un copil care a fost adoptat, mai ales dacă această adopție s-a făcut după vârsta de un an, reprezentarea familiei poate duce la calitatea atașamentului copilului față de familia sa de adopție. În desenul lui Bernard, 7 ani, adoptat la vârsta de 3 ani, remarcăm absența reprezentării familiei, deși consemnul a fost foarte bine înțeles de către copil. Bernard compensează această dificultate de-a desena o familie care poate indica faptul că familia nu a dobândit suficientă semnificație simbolică pentru copil, prin desenarea unei case imense, animate, care pare să-l țină în brațe cu liniile ce reprezintă drumul. Se poate concluziona că Bernard este pe cale de-a se integra în această familie și de a o internaliza, dar că are încă nevoie să fie sprijinit, ca un copil mic (desenul 8)

După Corman (1970), o tendință inconștientă se va exprima adesea cu o anumită deghizare, datorită cenzurii. Subiectul poate crea atunci un personaj din toate piesele, un nou-născut, un copil mai mare, sau o dublură care reprezintă un fel de geamăn.

### **3. Aspectul dezvoltării**

Pentru Royer (1984), maturitatea sau imaturitatea intelectuală conferă indici asupra maturității sau imaturității afective.

Traube (1938) concluzionase din analiza desenelor copiilor de 6 ani și jumătate până la 14 ani, că nu există o legătură între dinamica desenului și vivacitatea fizică, dar că se putea stabili o relație cu agilitatea intelectuală. Astfel, probele de desen permit realizarea unei evaluări a nivelului intelectual al copiilor (Guillarme, 1983).

Engelhart (1980) a realizat un tablou al dezvoltării desenului la copil, continuând autori precum Luquet (1967). Ea notează că intenția reprezentativă apare între doi și trei ani. Copilul conferă atunci o semnificație mâzgăliturilor indescifrabile pe care le desenează, face o analogie între mâzgălitura sa și un obiect real. Acest procedeu se numește „realism fortuit”. Engelhart precizează că intenția reprezentativă nu precede desenul, ci îi succede.

Către trei ani și jumătate, copilul vrea să reproducă un model. El încearcă să respecte o anumită asemănare, dar îi lipsește capacitatea motrice de a o face. Este faza pe care Luquet o desemnează sub numele de „realism deficitar”. Mai mult, copilul are o atenție limitată și discontinue, care se reflectă în desenul său: dacă se preocupă de un detaliu, uită ce a desenat mai înainte. Engelhart notează că acești copii au o viziune sincretică și că percep mai degrabă ansamblul formelor decât detaliile. Dar, dacă forma este prea complexă nu pot sesiza decât detaliile.

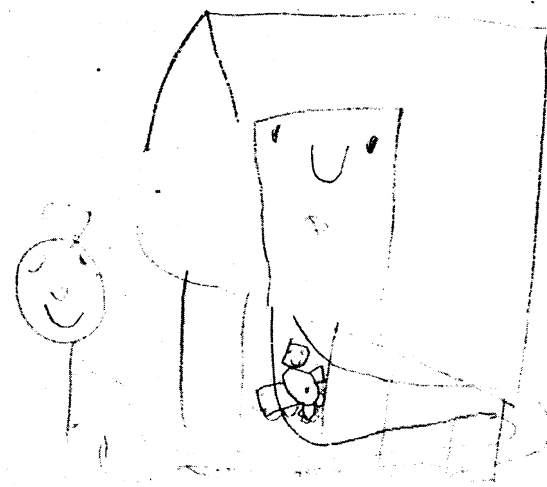
Spre patru ani, copilul dezvoltă „realismul intelectual”. Copilul reproduce obiecte reale, cu elementele acestora, dar fără să țină cont de punctul de vedere din care este înfățișat obiectul. El adoptă mai degrabă o diversitate de puncte de vedere (cum ar fi, de exemplu, aplecarea arborilor așezați de fiecare parte a unui drum). Copilul poate să includă, de asemenea, elemente invizibile pentru ochi, cum ar fi interiorul unei case. Tot astfel, când ceea ce vrea să reprezinte este foarte important, el utilizează mai multe puncte de vedere, disociază detaliile, desenează în transparență, utilizează înclinarea.

Aceasta durează până în jurul vârstei de zece ani. Gardner (1982) subliniază, de asemenea, că, de regulă, copilul desenează plecând de la ceea ce cunoaște și nu de la ceea ce vede.

Între opt și zece ani, copilul trece în mod progresiv de la „realismul intelectual” la „realismul vizual”. Îndată ce devine critic și își dă seama de defectele desenului său, între altele de imposibilitatea diversificării punctelor de vedere, se va limita la un punct de vedere unic. El va trebui să uite ceea ce știe despre obiect, pentru a-l observa și a-l reda așa cum se prezintă vederii sale.

Între 13 și 15 ani, adolescentul are mai multe resurse grafice pentru imitarea realității, dar își pierde dorința de a se exprima prin desen, de frică să nu se dezvăluie prea mult. Poate este și din cauză că, pentru a reprezenta ce este el, a început să utilizeze în mod preferențial vorbirea sau scrierea. Putem avansa și ipoteza că talentul grafic al adolescentului nu este la înălțimea aspirațiilor sale, a dorințelor sale de reprezentare.

În lucrarea lui Guillaume (1983), putem găsi, la pagina 89, o reproducere a grilei lui Rouma și colaboratorii, arătând evoluția desenului în funcție de vârsta copiilor. Dar cotele lui Goodenough și etalonul său diferențial pe sexe (Segers și Liegeois, 1974) se dovedesc mai precise când este vorba de determinarea nivelului intelectual.



Desenul 8: Bernard, 7 ani

#### **4. Aspect global**

##### ***Amplasare***

##### ***Sensul foii de hârtie***

Pentru desenul familiei, foaia este prezentată pe orizontal. Dacă subiectul rotește ușor foaia, putem formula ipoteza că adaptează stimulul pentru a-i fi mai ușor. Dacă rotirea foii este de 90 de grade sau mai mult, ne putem imagina că această reacție are o semnificație de opoziție față de consemn.

##### ***Calitate***

După indicațiile analizei lui Bender, o dispunere foarte rigidă corespunde unei funcționări intelectuale controlate, unui Eu compulsiv și unui Supra-Eu strict. Poate fi subiacent un conflict anal. O dispunere metodică sugerează o funcționare normală, suplă, o inteligență bună. Dacă dispunerea este neregulată, ne putem gândi la un Eu care se supune greu, la opoziție și impulsivitate. O dispunere haotică poate indica o deficiență majoră a Eului, uneori o psihoză, sau o anxietate care copleșește individul. În anumite cazuri, acesta poate fi indicele unei deficiențe intelectuale. Din punctul său de vedere, Engelhart (1973) concluzionează din studiul său asupra 180 de băieți de 9 până la 12 ani, din care 90 prezentau tulburări de comportament, că desenele acestora din urmă comportau lacune în coerență și organizare.

##### ***Situarea desenului în cadrul foii***

Mai mulți autori s-au aplecat asupra problemei amplasării desenului în foaie. Printre ei, Koch (1969) se inspiră din noțiunile lui Grünwald (1964, a se vedea Koch, 1969) despre suprafața de proiecție, pentru a stabili schema interpretativă a spațiului grafic, din care am reținut elementele ilustrate în figura 2.

Mamă Trecut	Zona pasivității Spațiul spectatorului vieții	Zona înfruntării active cu viața	Tată Viitor
	Debut, Regresie Fixație la un stadiu primitiv Stare depășită	Pulsioni, instincte Conflict Nostalgia mocirlei	
Introversie			Extraversie

Figura 2: Schema spațiului grafic după Koch (1969)

La rândul său, Kim Chi (1989) se interesează de maniera în care subiectul utilizează spațiul în desen, respectiv, cum anume interiorul său întâlnește realitatea exterioară reprezentată de foaie. El reia ideea lui Abraham (1977) după care individul își va plasa desenul în pagină strâns legat de locul pe care și-l conferă în realitate. Kim Chi (1989) separă tipurile de utilizare a spațiului în două: utilizarea centrului, și alte amplasamente (zone verticale și zone orizontale). El este de acord cu Royer (1984) și Buck (1948) referitor la interpretarea amplasamentelor sus-jos și draapta-stânga, dar adugă o ponderare, la nivelul axei stânga-dreapta. Faptul că desenatorul este stângaci sau dreptaci influențează utilizarea acestei axe. Kim Chi (1989) insistă asupra faptului că un desen nu poate fi declarat ca situat sus sau jos decât dacă este plasat complet deasupra sau dedesubtul liniei mediene. El indică faptul că același lucru este valabil și în situația stânga-dreapta.

La rândul său, Stora (1963) a reluat teoria lui Jompolsky (1940, a se vedea Stora, 1963) asupra construcției spațiului. În această concepție, orice obiect desenat se situează în spațiul foi după o linie orizontală și una verticală. Aceasta se face voluntar sau nu. Fraisse și Durup (1956, a se vedea Stora, 1963) atribuie o importanță deosebită punctului situat în centrul câmpului vizual. Există o orientare a atenției către ceea ce constituie centrul percepției noastre vizuale.

Kos și Biermann (1977) reamintesc, de asemenea, că Abraham (1963) a pus accent pe semnificația localizării elementelor desenului în spațiul grafic. Dispunerea acestora este în legătură cu poziția în care se situează subiectul și cu cea pe care crede că o are în relație cu ceilalți. Alegerea amplasamentului va fi semnificativă pentru situația în care se plasează subiectul. De altfel, Kos și Biermann (1977) s-au interesat de anumite criterii referitoare la juxtapunerea elementelor în spațiu în funcție de vârstă, de nivelul intelectual, de capacitatea grafică și de diagnostic. Ei au relevat prezența altor tipuri de alinamente: juxtapunerea după o linie mediană, juxtapunerea în partea de sus a foi, repartizarea pe toată foaia, dispunerea în diagonală, dispunerea triangulară orizontală, dispunerea triangulară pe două rânduri, dispunerea verticală, preferința laterală, preferința în înălțime, și, în fine, acumulările. Deși nu am utilizat aceste criterii în grila noastră, ni se pare important să le menționăm cu scopul de-a le verifica relevanța, cel puțin în analiza calitativă.

Abraham scrie că organizarea spațială a desenului se referă la un întreg construct interior, o structurare care integrează senzațiile interne multiple, în legătură cu interacțiunile cu lumea exterioară. Subiectul poate avea sentimentul unei stăpâniri mai puternice sau mai slabe a acestui spațiu trăit. Ea adaugă că locul în care se află personajul pe foaie dă seamă de situația subiectivă pe care el și-o acordă în lume, și de condițiile în care are loc realizarea sa personală: respectiv, spațiul pe care el crede că-l are pentru a se împlini, angoasele sale, conflictele interne și dorințele sale. Orice anormalitate în poziționarea personajelor ar putea semnifica o imagine de sine alterată sau deficitară.

Pentru Abraham, ca și pentru Machover, axa verticală conferă indicii asupra polarității optimism-pesimism. Abraham subliniază că această axă dă seamă de corpul trăit, în planul sentimentului de lejeritate și de înălțare, în cazul optimistului, sau de greutate și de apăsare în jos, la depresiv.

Axa orizontală manifestă aspectul relației subiectului cu anturajul său.

- *Centrul*

Kim Chi (1989) s-a inspirat din diverse concepții despre spațiul grafic pentru a extrage anumite puncte de concordanță. Pentru el, localizarea desenului în centrul paginii este primordială; în fapt, este locul proiecției Eului. El notează că, adesea, centrul desenului nu coincide cu mijlocul geometric al foi. El este decalat puțin la stânga și în sus. Kim Chi (1989) reiterează concepția, deja avansată de alți autori, că, de regulă, copilul utilizează cu precădere mijlocul paginii, și că această tendință rămâne generală în măsura în care toți copiii de 12 ani își situează desenele în acest amplasament. Machover (1949) și Abraham (1992) din experiența lor clinică, au arătat că mijlocul psihologic este cel care are importanță, și nu cel geometric. Acest mijloc se deplasează pe banda verticală în funcție de vârstă, conform lucrărilor lui Jolles și Beck (1953). Să notăm, de altfel, că Abraham (1963) observă că utilizarea inflexibilă a centrării și a simetriei relevă o personalitate rigidă și nesigură. Buck (1948) notează, de asemenea, că desenele prea centrate pot fi asimilate unei personalități nesigure și rigide, mai ales în relațiile interpersonale.

- *Sus*

Kim Chi (1989), reia interpretarea lui Buck (1948) în ceea ce privește utilizarea paginii: desenele executate complet, în zona superioară pot fi puse în legătură cu un afect de luptă, sau de refugiu în imaginar. El identifică, de asemenea, amplasarea spiritualului în partea de sus, în testul satului (Muchielli, 1960), partea de sus corespunde proiecției Eului, în dimensiunea sa mai intelectuală. Ea poate reprezenta ceea ce este depărtat, și, totodată, riscul, inițiativa, efortul, precum și anticiparea. Aceasta poate semnifica și fuga de prezent, evadarea către ireal, îndepărtarea de sine. Corman (1970) și Royer (1984), văd și ei partea de sus a paginii ca locul dezvoltării imaginației, idealizării și al visului. Pentru Alschuler și Hatwick (1943), utilizarea părții de sus face trimitere la orgoliu.

- *Jos*

Kim Chi (1989) de acord cu Buck (1948) presupune că un grafism realizat în întregime în zona inferioară evocă o tendință depresivă. Ca și Royer (1984), el situează, de asemenea, materialismul în josul paginii. Pentru Muchielli, utilizarea restrictivă a părții de jos este asimilată materialismului și realizării, precum și proximității, limitării activității la ceea ce este aproape și exigențelor personale. Aceasta poate semnala și un recul în fața riscului sau obstacolului, și frica de inițiativă. Pentru Corman (1970), partea de jos ar fi mai degrabă locul instinctelor bazale, vizând conservarea. Ar fi, de asemenea, zona predilectă pentru subiecții suferind de nevroză, astenie sau depresie. Din punctul lor de vedere, Alschuler și Hatwick (1943) leagă utilizarea părții de jos a foi de stabilitate.

- *Dreapta*

Abraham (1963) asimilează partea dreaptă cu dominarea intelectului. Muchielli, și apoi Kim Chi (1989) sugerează că partea dreaptă evocă expansiunea, elanul înspre mediu, spre acțiune, spre celălalt și către viitor. Ea se referă și la angoasa de solitudine și față de gândurile intime.

- *Stânga*

Pentru Abraham (1963), stânga are o conotație mai personală. Ea reflectă trecutul, Șinele și sensibilitatea. Kim Chi (1989) asimilează stânga afectivității și trecutului. Stânga evocă viața interioară, intimitatea, amintirile și visele, dar și fuga față de mediul înconjurător, de acțiune, de celălalt și de viitor (Muchielli, 1960). După Stora (1975) utilizarea vădită a stângii relevă o dependență și un atașament ambivalent față de mamă.

- *Alte ipoteze*

Pentru Alschuler și Hattwick (1943), faptul de-a umple întreaga foaie poate fi asimilat imaturității, în timp ce utilizarea unei părți neobișnuite exprimă un dezechilibru. Royer (1984) notează că începând de la 7 ani, este o anomalie dacă centrul desenului este plasat în zonele exterioare. Din punctul nostru de vedere formulăm ipoteza că dacă centrul foi este lăsat gol, trebuie să ne gândim la o problemă serioasă la nivelul Eului.

În fine, după Reynolds (1978), aliniamentul desenului pe baza foi conferă subiectului o formă de securitate, față de tensiunea și instabilitatea pe care o trăiește în sânul familiei. Alungirea personajelor spre partea superioară a foi indică anxietatea, angoasa difuză, dispunerea personajelor în părțile din lateral ale foi poate indica o rezistență puternică din partea copilului; de acord, între alții, cu Buck (1948), Reynolds crede că această trăsătură evocă, de asemenea, dependența și căutarea structurii, față de insecuritate și față de o slabă încredere în sine.

## *Înălțimea*

### *Dimensiuni*

Pentru cei mai mulți autori, înălțimea fiecărui personaj este legată de importanța investirii de către subiect. Ea indică, de asemenea, pentru unii, trăsături de personalitate particulare.

În fapt, Koppitz (1964) vede în creșterea progresivă a înălțimii desenului, în testul Bender Gestalt, indicii unui prag scăzut de toleranță la frustrare, și impulsivitate. Desenele mari sunt asimilate în general cu lipsa de control și cu transpunerea în act, în timp ce desenele mici fac trimitere la anxietate, timiditate și la replierea în sine însuși prin constricție. Când desenele ocupă mai puțin de jumătate din suprafața foi de hârtie, acest factor este legat de depresie, de retragere. În ceea ce privește desenul familiei, creșterea progresivă a înălțimii personajelor în mod nejustificat (prin vârstă sau înălțimea reală) face trimitere la o lipsă de control.

Porot (1965) stabilește o relație între valorizarea sau devalorizarea unui personaj și anumite calități ale desenului, între altele înălțimea fiecărui personaj. El crede că înălțimea și culoarea oferă, totodată, informații asupra semnificației acestui personaj pentru subiect.

Osterrieth și Cambier (1969) au arătat prin analiza desenelor a 1363 de copii cu vârste între 4 și 17 ani, că înălțimea personajelor tinde să crească în funcție de vârstă. La rândul său, Anzieu (1973) afirmă că valorizarea sexului unui personaj este adesea pusă în evidență prin înălțimea mai mare a acestuia. Acesta reia concluziile lui Grimard (1982), în acord cu Morval (1973), care notează că indicii de valorizare pot fi deduși plecând de la înălțimea primului personaj.

Kos și Biermann (1977) au remarcat, ca și alți autori, că adesea, copilul se identifică cu personajul cel mai înalt. Dacă tatăl este desenat foarte mare, în 27% din cazuri este vorba de identificarea cu agresorul. Desenul unui tată de talie redusă poate semnifica dorința copilului de-a înlocui un tată absent. În ce privește personajul matern, dacă este desenat mare, în 42% din cazuri este vorba de identificarea cu aceasta.

Dimensiunile mari evocă pentru Royer (1984) încrederea în sine, siguranța, dar și absența sau deficiența inhibiției și a controlului de sine, invaziunea, adesea compensatorie, și o lipsă de respect pentru celălalt. Personajele mici, adesea situate în regiunile exterioare, sugerează timiditate și teamă.

Abraham semnalează o cercetare realizată în 1959 de Starr și Marcuse, care au demonstrat fidelitatea variabilei „înălțime” pe o populație de 193 de studenți. La fel este cazul și pentru Gunderson și Lehner (1953). S-a demonstrat astfel că există o relație între variabile, precum sex, vârstă, și înălțimea personajelor. Lungimea desenului poate fi interpretată referitor la imaginea corporală și de sine, la idealul gului, la narcisism și la angoasă. „Ansamblul conceptelor se învârtă în jurul axei expansiune-retragere, reacțiile umane care colorează toate experiențele de viață” (p. 157). Înălțimea desenului poate fi pusă în legătură cu ceea ce Abraham numește „evaluarea de sine” și expansivitate”. Ea dă ca exemplu desenele mult mărite ale paranoiacilor, și cele foarte mici ale schizofrenilor regresați. Astfel de desene mari pot fi semnul unei inflații a Eului relevând iluzia, în timp ce desenele mici reflectă afecte de inadecvare și tendința spre introversie. O cercetare a lui Ludwig (1969) ilustrează această afirmație: adolescenții care au fost evaluați negativ privind calitățile lor fizice au desenat prin urmare personaje mai mici decât grupul corespunzător de colegi care au primit evaluări pozitive. Din punctul său de vedere, Koppitz (1968) a indicat că, în general, copiii timizi și anxioși desenează figuri mai mici decât copiii normali.

Abraham (1992) face un avertisment pentru cei ce vor să utilizeze pentru analiza desenului numai un element, cum ar fi înălțimea personajului. Ea afirmă în această privință că un singur aspect al desenului, precum înălțimea, nu este legat în mod specific de un aspect anume al personalității. Putem găsi sensuri diferite la fete și la băieți. Subiecții pot utiliza dimensiuni diferite, elemente diferite ale desenului pentru a-și proiecta dorințele și conflictele. Izolarea unui singur element, scrie ea, ușurează foarte mult cercetarea, dar riscă să denatureze analiza clinică. În această situație, doar „analiza globală poate asigura diagnosticul întregii personalități” (p. 156).

Burns (1990) relevă printre indicii clinici de observat în desenul familiei în cadrul unui cerc, înălțimea relativă a fiecărui personaj ca evocând măsura psihologică și nivelul de investiție al fiecăruia. El reia, între altele, enunțurile autorilor precedenți și care au subliniat că un desen neobișnuit de mare este un semn de tendințe agresive (Buck, 1984; Machover, 1949), de expansiune, de fantasme de grandoare, de trăsături de hiperactivitate și poate maniacale, în timp ce desenele foarte mici sugerează sentimente de inferioritate, de inadecvare și de ineficientă (Machover, 1949), o personalitate cuprinsă de timiditate și de tendințe la constrângere, de sentimente de insecuritate (Buck, 1948; Alschuler și

Hattwick, 1943). În fine, aceasta poate denota tendințe depresive și regresive (Machover, 1949). Reynolds (1978) stabilește o legătură între înălțimea unui personaj și sentimentul de putere și de dominare. O înălțime mică face trimitere la un sentiment de inadecvare.

Înălțimea prea mare a personajelor poate duce la o depășire a marginilor paginii. Depășirea cadrului semnifică, după Alschuler și Hattwick (1943), tendința spre pierderea controlului și poate releva, imaturitate și opoziționism.

#### *Proporții*

Kim Chi (1989) relevă două genuri de proporții: între desen și pagină, și între desen ca întreg și detaliu (detalii). El furnizează măsurile următoare: pentru desen, el îl consideră mic dacă ocupă maximum a noua parte din pagină. El evaluează desenul ca fiind mare dacă acoperă<sup>1</sup> mai mult de două treimi din suprafață. În privința raportului desen-<sup>1</sup> detaliu, el indică faptul că disproporția este cea care va releva un element mai mult sau mai puțin patologic.

Pornind de la această indicație, putem formula ipoteza că elementul care va fi proporțional desenat foarte mic sau foarte mare în, raport cu ansamblul personajului va indica o zonă conflictuală, sau, de; asemenea, devalorizată sau supravalorizată în plan simbolic.

#### *Trasaj*

Evaluarea trăsăturii trebuie să ia în considerare pe de o parte prezența caracteristicilor studiate mai sus, și pe de altă parte intensitatea acestora. Pentru Royer (1984), mâna evoluează după 01 traiectorie, într-o organizare care este legată de motricitate, și, în special, de calitatea acesteia. Ea relevă funcționarea neurologică normală sau patologică. Se poate, de exemplu, face o legătură între, stângăcie și dificultatea stăpânirii liniilor drepte și curbe, sau al simetriei. Autorul adaugă că există și o relație între tipul de linie și funcționarea afectivă. De altfel, o linie dextrogiră dă seamă pentru o, bună adaptare la regulile și convențiile sociale, și/sau o bună dexteritate a motricității fine. Un traseu sinistrogir poate indica o, dificultate psihomotrică, și/sau o tendință spre opoziție. Utilizarea celor două sensuri alternativ poate permite presupunerea dificultăților; de organizare, în plan cognitiv, sau psihomotor.

Pentru Lafrance (1979), inspirându-se din lucrările lui Schachter și Cotte (1953), linia exprimă în mod deosebit emoția, intelectul și maturitatea psihofizică. Autorii care au studiat linia s-au întrebat asupra valorii diagnostice a acestui criteriu. Lafrance împarte acest aspect în trei elemente: forța și caracteristicile trăsăturii, apoi tipul de linie.

#### *Trasaj continuu și discontinuu*

Alschuler și Hattwick (1943), reluați de Burns (1990), au sugerat că trăsăturile continue pot indica un comportament controlat, adesea până la inhibiție, în timp ce liniile scurte evocă mai degrabă tendințe impulsive. La fel ca și Buck (1948), ei au notat că liniile foarte scurte, rotunjite și schițate pot semnifica anxietate, incertitudine și depresie. Lafrance (1979) vorbește de liniile continue și discontinue și reamintește că în studiile lui Buck (1948), Corman (1965) și Holtzberg și Wexler (1950), simbolismul liniei discontinue este asimilat cu angoasa, meticulozitatea, ambiția, sau cu pulsunile agresive. Pentru Reynolds (1978), o linie discontinuă indică insecuritatea și teama. Instabilă și vagă, ea poate sugera și o disfuncție cerebrală.

Kim Chi (1989) distinge și el liniile continue și sigure - care constituie un semn al bunei funcționări - de liniile discontinue, rupte, care trebuie analizate mai minuțios. Kopizz (1964) spune, din punctul său de vedere, că o linie tremurătoare este asociată lipsei de stabilitate.

Pentru Aubin (1970), amplitudinea trasajului se referă la un caracter de tip primar, la expansiune, la extraversi. Trăsăturile mai scurte și hașurate sunt realizate mai ales de persoane introvertite, secundare și care se controlează excesiv.

#### *Trasajul apăsător și ușor*

Aubin (1970) afirmă că persoanele energice, agresive și sigure pe ele au un trasaj mai apăsător. Subiecții care au un intelect slab au tendința de-a executa linii mai greoaie, fără rafinament. Persoanele care sunt inhibitate, timide și nesigure au un trasaj lejer, cu creionul abia apăsător pe foaie. Kopizz (1964) identifică liniile fine la copii, cu timiditatea și cu retragerea.

Royer (1984) identifică linia groasă și susținută, cu ceea ce este instinctual, senzual; dacă este fugace, ca un gest de mângălitură, poate indica agresivitatea și insatisfacția. Ea indică de altfel că atunci când este lejeră, linia evocă delicatețe, sensibilitate; în anumite cazuri face trimitere la o lipsă de siguranță, indecizie, timiditate. Diferențele de calitate între anumite linii subliniază regiunile conflictuale. Kim Chi (1989) menționează, de asemenea, presiunea trasajului care, dacă este puternică,

evocă o tensiune interioară, în timp ce trăirea depresivă și lipsa de siguranță pot fi exprimate printr-o linie slab apăsată. Pentru Reynolds (1978), o linie ușoară semnifică insecuritatea, în timp ce o linie puternică și cu reveniri indică anxietate și impulsivitate.

La fel ca și Buck (1948) și Machover (1949), Burns (1990) indică faptul că linia apăsată în mod neobișnuit denotă o personalitate puternică, ambițioasă, afirmativă, extrem de tensionată, sau agresivă și impulsivă; în anumite cazuri extreme, aceasta poate constitui un indice de organicitate. O presiune deosebit de slabă a trasajului poate fi asimilată cu un individ inadaptat, o personalitate ezitantă, indecisă, timidă și fricoasă, sau cu tendințe depresive. Burns (1990) îi citează pe Altschuler și Hattwick (1943) care aspciază acest tip de linie cu lipsa de energie.

#### *Trasaj sigur, direct sau reluat*

Royer (1984) subliniază că un trasaj sigur și ferm denotă încredere în sine, spirit de decizie. Putem decela și o lipsă în planul deschiderii și al intuiției, contrar față de cazul liniei reluate, care denotă perfecționism, intuiție, indeterminare. Pentru Kopizz (1964), liniile reluate și întărite indică impulsivitate și agresivitate. O a doua încercare pentru executarea unui desen poate semnifica anxietate și impulsivitate.

Burns (1990) subliniază că un trasaj ferm, sigur, determinat, denotă o personalitate ambițioasă, dovedind securitate, în timp ce linia oscilantă, în valuri, este un semn de insecuritate.

#### *Striuri, umbre, carotaje, tăieturi, estompări și griuri (hașuri)*

Aubin (1970) asimilează umbrele și striurile cu anxietatea, mâzgăliturile sau înnegririle cu problematica anală. Pentru el, tăieturile prin una sau mai multe linii pot sugera o insatisfacție referitoare la sine însuși. El adaugă că erorile pot fi asimilate adesea cu actele ratate.

Anderson și Anderson (1965) subliniază și ei că anumite caracteristici ale desenului sunt revelatoare pentru dificultăți. Tăieturile și liniile întărite, sau elementele umbrite, de exemplu, pot evoca un conflict în jurul semnificației afective a părții puse astfel în evidență.

Pentru Royer (1984), liniile întărite, umbrite evocă o tensiune interioară. Ea indică faptul că dungile, umbrele și caroiul sunt legate de anxietate, în timp ce culorile îndulcite, stinse (mai ales când subiectul revine asupra desenului său) reflectă depresia. Ea notează, de asemenea, că perplexitatea, nemulțumirea față de sine însuși, sentimentul de neputință, se remarcă prin corecturi, prin gesturile de a șterge. Ea notează că sentimentul de culpabilitate poate fi relevat prin adăugiri și umbriri. Reynolds (1978) sugerează că ștersăturile cu guma indică ambivalența, conflictul, sau compulsivitatea, nesiguranța. Acesta poate fi și un semn de rezistență sau o deficiență vizual-motrice. Umbririle sau liniile hașurate pot indica preocupări, anxietate, sau inhibiție sau o fixație față de personajul respectiv.

#### *Liniile curbe sau drepte, liniile frânte, unghiulare sau buclate*

Lafrance arată că Freud afirmase că există o legătură simbolică între forma obiectelor și organele sexuale masculine și feminine. Lessler și Erikson (1968) au semnalat studiile care au analizat și au confirmat concepțiile freudiene. Alschuler și Hattwick (1943) au făcut și ei legătura între apartenența la un sex și tipul de linie.

Lucrările lui Ludholm (1921; a se vedea Gilbert și Kirkland, 1977) au stabilit o legătură între furie, agresivitate și utilizarea liniilor drepte în formă de pătrate (atribuite subiecților masculi), pe de o parte, și între liniile curbe și seninătate și grație (reprezentând mai tipic feminitatea), pe de altă parte. Alschuler și Hattwick (1943), au notat că subiecții care erau în primul rând realiști, afirmativi, mai degrabă agresivi și opozanți, aveau trasaje cu precădere rectilinii. Subiecții delicați, sensibili, dependenți, nesiguri și care caută confirmarea din partea celorlalți, sau care au tendințe feminine, au mai multe linii curbe. Subiecții mai echilibrați utilizează două tipuri de linii. Unghiurile fac trimitere la agresivitate, liniile frânte la instabilitate.

Royer (1984) subliniază că trasajele rectilinii denotă ponderare, rigiditate, în timp ce curbilinaritatea este mai primitivă. Ea scrie că liniile disjuncte, pline de unghiuri subliniază dinamismul, agresivitatea, nervozitatea și masculinitatea; liniile curbe, pe care autoarea le califică drept primitive, evocă feminitatea, supunerea, bunăvoința, înțelegerea, dar și tendințele narcisice și nonșalanța. Dacă liniile curbe au o tendință puternică de rotire în jurul unui ax, ceea ce este normal până la 4 ani, ele sugerează după aceea schizofrenia.

Burns (1990) reia ideea lui Buck (1948) după care trasajul curbiliniu sugerează o personalitate sănătoasă, căreia nu-i place conformismul, în timp ce preferința pentru trasaje rectilinii indică o personalitate mai degrabă rigidă și agresivă.

### *Accentuarea liniei centrale verticale sau orizontale*

Royer (1984) indică faptul că, de regulă, copilul începe să aibă controlul asupra tendinței verticale înaintea celui asupra tendinței orizontale. Orientarea descendentă sugerează depresia, oboseala, neurastenia; orientarea ascendentă evocă bucuria de-a trăi și intensitatea sentimentelor.

Dacă subiectul pune în evidență linia centrală verticală, aceasta poate denota un efort de echilibrare a unei afectivități fragile; pe de altă parte, punerea în evidență a orizontalei subliniază valorizarea contactelor relaționale. Alschuler și Hattwick (1943), reluați de Burns (1990) au observat, de asemenea, că liniile verticale dominante erau specifice subiecților activi și constructivi, uneori hiperactivi, și manifestând o anumită virilitate. Dacă domină liniile orizontale, este semnul unei slăbiciuni, al unei temeri, al unei tendințe de autoprotecție și de conflințe interne. Aceasta poate să fie și semnul tendințelor feminine. Orientate de o manieră coerentă, liniile evocă subiecți deciziși, în timp ce dacă acestea nu au o orientare constituie indicii impulsivității.

### *Pete și înnegriri, aspect murdar, ciornă sau exces de precizie în detalii, pointilism*

Royer (1984) remarcă faptul că acei copii afectați de problematica anală fac desene cu aspect murdar, sau, paradoxal, desene foarte ordonate, realizate minuțios. Pentru Alschuler și Hattwick (1943), mulțimea de puncte evocă meticulozitatea.

### *Porțiuni lăsate albe*

Royer (1984) subliniază că zonele goale sugerează interdicțiile și ținerea la distanță. Kim Chi (1989) adaugă că zonele albe ale paginii sunt la fel de semnificative ca și cele desenate; după părerea noastră, putând dovedi afecte clivate.

### *Bogăție sau sărăcie în realizarea desenului*

Royer (1984) scrie că nivelul de finisare a desenului este influențat de intenționalitatea copilului, de înclinația sa, care poate fi temporară, de-a răspunde atenției adultului care îi adresează solicitarea. Aceasta conduce la „greșirea” sau „rafinarea” lucrului, și produsul final va fi afectat de aceasta într-un mod sau altul. Porot (1965) indică faptul că un subiect poate valoriza sau devaloriza un personaj prin modul în care îl desenează. O linie imperfectă, plasată în lateral poate indica devalorizarea.

În ceea ce privește bogăția și sărăcia desenului, Kos și Biermann (1977) trimit cititorul la schema propusă de Buhler, în testul satului (Muchielli, 1960). Ea distinge: lumi goale, care arată dificultatea afectivă care copleșește persoana; lumi confuze și haotice, care indică o perturbare a legăturii cu realitatea; în fine, lumi rigide, în care o dispunere foarte schematică subliniază trăsăturile obsesionale și rigide.

Autorii, ca și alți cercetători, notează că spațiul este utilizat în mod diferit după vârsta subiectului. Ei citează lucrările lui Koch (1969), care a remarcat că, până la 12 ani, copiii desenează în cele mai multe cazuri pe marginea foii. Ei pun problema lumilor goale și precizează că acei copii mai mici de 6 ani sunt, în general, săraci din acest punct de vedere.

### *Dispunerea*

#### *Aliniamentul global al desenului*

Analiza probei Bender Gestalt a inspirat acest punct de studiu. Se indică faptul că rotirea generală a desenului dă indicații asupra perturbărilor cu care are de-a face subiectul. O rotire dextrogiră, în funcție de amplitudinea sa, sugerează tendințe depresive ușoare, medii

sau majore. O rotire sinistrogiră, în funcție de amplitudine, indică tendințe de opoziționism - de o intensitate corespunzătoare amplitudinii rotirii -dacă subiectul manifestă că este conștient de aceasta. Altfel, putem suspecta o organicitate. La copii, o rotire ușoară spre dreapta sugerează că afectele și pulsunile sunt diminuate. Spre stânga, rotirea face trimitere la afecte crescute și la opoziționism.

#### *Distanța*

Distanța exprimă dorința subiectului sau respingerile acestuia (Aubin, 1970). Acesta are tendința să pună în apropiere ceea ce îi conferă siguranță și să depărteze ceea ce-l îngroașează. Aubin vorbește de spații care evocă fuga față de ceea ce sperie. Perspectiva pe care o are în raport cu desenul său ne permite să evaluăm dacă subiectul simte că stăpânește sau domină situația, sau dacă este strivit de aceasta. Pentru Corman (1970), distanțarea este o expresie de ostilitate sau de apărare. O distanță micșorată poate dovedi preocupări oedipiene, cofuzia între generații.



### *Clasarea personajelor*

Studiul tipului de clasare a personajelor permite relevarea organizării pe care subiectul o conferă familiei, grupările sau clanurile din sânul acesteia, separările intergeneraționale sau de alt fel, conflictele, alianțele, aranjamentele oedipiene. Porot (1965) subliniază că poziția personajului care reprezintă subiectul poate trăda anumite sentimente- de exemplu, un copil temător față de fratele lui se poate desena între cei doi părinți. Absența totală a ordinii în desen sugerează o dificultate sau o fragilitate la nivelul structurii Eului.

### *Perseverarea*

Morval (1973) a constatat că există o propensiune spre stereotipie sau spre perseverare la copiii de 5 până la 7 ani și această tendință diminuează de la 7 la 11 ani. Schildkrout, Shenker și Sonnenblick (1972) au concluzionat în lucrările lor că stereotipia diminuează într-un protocol, odată cu kinestezia.

Așa cum s-a menționat în partea referitoare la cotare, există două forme de perseverare: stereotipia majoră, ritmică, rigidă și masivă, sau, cu alți termeni, repetarea sistematică a mai multor elemente; în al doilea rând, stereotipia minoră, diferențiată, care este reproducerea ușor diferențiată în planul formei, direcției sau al distanței (Schmidl-Waehner, 1942). Copiii normali utilizează a doua formă de stereotipie, iar psihoticii au o preferință pentru forma majoră (Borelli-Vincent, 1965). Pentru Aubin (1970), dacă stereotipia este majoră, ea poate fi o trăsătură de schizofrenie.

### *Factori regresivi*

#### *Regresia-simplificare*

Trei concepte au fost evidențiate de către Aubin (1970): lipsa de finisaj, regresia și primitivismul, sau recurgera la magie. Lipsa de finisaj se referă la producțiile care dau o impresie de dizarmonie; ele displac, cum scrie Aubin. Regăsim în trasaj grosolănie, neîndemânare evidentă și adesea o banalitate totală. Regresia este mai degrabă o modalitate defensivă primitivă. Este vorba de o retrogradare la practica sau comportamentul dintr-o perioadă anterioară. În sfârșit, primitivismul, sau recursul la magie semnaleză utilizarea pe care o dă copilul fantasmiei și magiei pentru a rezolva o problemă, pentru a înțelege o realitate care îl preocupă.

După Abraham (1977), se întâmplă ca acei copii cu părinți anxioși față de performanțele lor motrice, să execute desene cu personaje care au membre primitive, slab realizate.

Bender (1957) crede că la schizofreni există o tendință spre distorsiunea formei și spre dezorganizarea structurii. Ea a constatat, de asemenea, o tendință de aglomerare a formelor. Ulterior, Kopitz (1964) a afirmat că punctele în locul cercurilor, în Bender Gestalt la adulți, evocă o perturbare gravă; la copii, este mai degrabă în relație cu o lipsă de interes și de atenție, precum și cu impulsivitatea. În desenul familiei, recurgera la forme simplificate sau regresate, în absența deficienței intelectuale sau a organicității, ar constitui - atunci când este confirmată și de alți indici clinici - un indice al tulburărilor grave ale personalității, poate al psihozei.

### *Fragmentarea*

O trăsătură importantă a organizării vizual-motrice a schizofrenului este, după Bender (1957), sciziunea, disocierea. În absența deficienței intelectuale sau a organicității, un personaj foarte fragmentat ar fi semnul unei perturbări grave a Eului, în anumite cazuri al psihozei.

### *Scotomizarea*

După Anzieu (1973), zonele vulnerabile ale personalității se relevă, între altele, prin omisiuni, sau modificări. Reynolds (1978) asociază părțile lipsă cu un conflict, cu negarea psihologică și cu dependența.

Acest lucru este confirmat de Davido (1976) care notează că omisiunile pot avea o semnificație importantă care relevă problemele subiectului, la nivel afectiv și social. Uitarea gurii poate reflecta lipsa de comunicare socială sau un tabu de ordin sexual. Mutilarea unui personaj poate avea o funcție de devalorizare, sau de eschivă a regiunilor unde se află conflictualitatea în plan fantasmatic.

Porot (1965) crede, în anumite cazuri, că absența brațului poate fi o modalitate de a se debarasa la nivel simbolic de brațul unui părinte ce are tendința de a-și lovi copilul. Absența mâinii face trimitere, dimpotrivă, la o teamă de castrare sau la o nevoie de pedeapsă datorită culpabilității. În același sens, Abraham (1977) a indicat că acele corpuri mutilate sau vătămate fac trimitere la o angoasă de castrare.

### *Bizarerii*

Reynolds (1978) sugerează că desenarea de roboți, de personaje cu trăsături de animale, sau vederea în transparență a organelor interne, pot evoca distorsiuni în contactul cu realitatea, tulburări ale

gândirii, respectiv o posibilă psihoză. Din punctul său de vedere, Royer (1984) indică faptul că psihoticii au tendința de-a produce personaje bizare, incoerente, aceasta datorându-se slăbiciunii Eului lor.

#### *Disponerea fiecărui personaj*

##### *Echilibrul*

Reynolds (1978) crede că o înclinare de 45 de grade sau mai mult este un indice al disfuncției cerebrale sau al sentimentului de-a fi diferit, respins. Să menționăm, totuși, că Royer (1984) indică faptul că desenul omulețului nu începe să fie orientat pe verticală decât începând de la aproximativ 4 ani.

##### *Prezentarea siluetei*

În ceea ce privește disponerea cu fața sau din profil, Royer (1984) a arătat că omuleții sunt, în marea lor majoritate, desenați din față. În ce privește desenarea din profil, rar executată corect, aceasta poate sublinia fuga și în anumite cazuri mișcarea. La copilul mic, este totuși, un semn de maturitate intelectuală.

După Abraham (1992), profilul este utilizat pentru a evoca mișcarea, acțiunea, încurajate în special la băieți. Ea remarcă, de asemenea, că 50% dintre adolescenți își desenează personajele din profil, în timp ce dintre bărbați 79% desenează astfel și dintre femei 49%. Abraham emite ipoteza că atunci când o persoană devine adultă, constrângerile și exigențele sociale o determină să disimuleze o parte din sine, pe de o parte pentru a se proteja, pe de alta, pentru a se conforma, și că această tendință este mai puternică la bărbați decât la femei. Ne putem totuși întreba asupra prezenței unei asemenea deosebiri în zilele noastre, când femeia este mult mai inserată în societate decât era înainte.

Profilul absolut (personajul desenat în întregime din profil) poate indica totuși o reacție paranoică sau o dublă personalitate. Postura din spate conține o conotație narcisică, simbolizând privirea celui alt asupra sa. Poziția așezat sau culcat, este legată de o lipsă de energie, de pasivitate, de depresie, de boală, precum în desenele sau fantezmele despre moarte.

##### *Poziția membrelor*

Dacă brațele sunt foarte aproape de corp, respectiv aproape incluse în acesta, aceasta poate semnifica după Anderson și Anderson (1965) și Royer (1984), că energia este slăbită sau că nu este orientată spre anturaj. Atunci când brațele sunt întinse, se face trimitere la o tensiune față de anturaj. Brațele în „V” sunt pentru Royer (1984) indiciul unei emoții intense, al bucuriei sau chemării în ajutor. Poziția în „V” întors, este după ea o poziție normală. Brațele rotunjite conferă mișcare siluetei. Pentru ea, gambele în „V” întors sunt indicatorii stabilității sau ai mișcării, în funcție de poziția picioarelor.

Burns (1990) reia afirmațiile lui Machover (1949) asupra poziției gambelor. Larg deschise, această poziție poate indica, mai ales dacă personajul este centrat, agresivitate cu posibilitatea transpunerii în act, neutralizată de insecuritate. Dacă gambele atârnă în spațiu fără contact cu solul și figura este înclinată, aceasta poate indica o insecuritate importantă și dependență, ca la alcoolici.

##### *Postura și mișcarea*

Anderson și Anderson (1965) scriu că postura personajului permite decelarea atitudinii sale în ceea ce întreprinde: siguranță sau nesiguranță. Ea este în legătură și cu mișcarea, cu dinamismul sexual și cu afirmarea de sine.

Postura, scrie Royer (1984) dă indicații asupra dispoziției interne a subiectului. Rigidă, ea exprimă uneori anxietatea și inhibiția față de mișcările pulsionale, alteori nesatisfacerea nevoilor și adesea agresivitatea. Fermă și solidă, ea semnifică echilibrul și siguranța. Aplecată, ea poate indica anxietatea de a se simți dezechilibrat. Pentru Kim Chi (1989), o mișcare prezentată cu intensitate este un indice al tensiunii.

##### *Simetrie*

Royer (1984) indică faptul că abia la 8 ani este capabil copilul de simetria celor două părți ale corpului și de la 9 ani pentru cea a feței. Ea menționează că trebuie să discriminăm între disimetriile datorate efectelor de perspectivă și dificultățile evidente în planul simetriei care sunt semnificative pentru perturbări de ordin afectiv și frecvent neurologic. Ea a remarcat că, în desen, copiii traduc particularitățile handicapului lor. Dimpotrivă, exagerarea simetriei poate fi asimilată unui control obsesional și compulsiv (Anderson și Anderson, 1965; Aubin, 1970) sau problemelor de tensiune psihică și de inhibiție.

### *Culoarea*

Coloritul ne oferă informații asupra semnificației personajului pentru subiect (Porot, 1965). Alegerea culorilor va fi indicatorul afectivității, intense sau delicate, după cum culorile sunt dure sau dulci (Kim Chi, 1989). Van Krevelen (1975) arată că, de regulă, culoarea oferă indicații pentru înțelegerea sentimentelor. A se colora pe sine și a-și colora părinți utilizând aceleași culori denotă o identificare călduroasă.

Widlocher (1965) indică faptul că orice culoare are o valoare expresivă: tonalitățile opace evocă materia solidă, în timp ce tonalitățile vii au o conotație aeriană. Pe de altă parte, organizarea culorilor lasă, după caz, o impresie de armonie sau de dizarmonie. Se pot citi emoțiile reflectate de un desen prin culorile care sunt incluse în acesta.

Pentru Royer (1984), utilizarea creionului negru pentru contururi poate indica prioritatea formei asupra culorii, și, deci, a raționalității asupra emoției. Aceasta din urmă este tradusă prin utilizarea unei palete restrânse de culori. Royer reia categoriile lui Minkowska (1952) în ceea ce privește utilizarea unui număr mai mare sau mai restrâns de culori, după tipul de personalitate. Schizoidul este reticent în utilizarea culorilor, în timp ce epileptoidul le utilizează pe scară largă.

Intensitatea culorilor relevă o afectivitate bogată, dar timidă și nuanțată dacă sunt culori dulci, sau o afectivitate intensă dacă sunt culori vii. Royer descrie culorile cu simbolistica asociată acestora în general. Astfel, albastrul evocă tandrețea, candoarea, seninătatea, dar și intelectualismul rece și pur. Roșul este asimilat intensității, pasiunii, iubirii, agresivității și dinamismului. Galbenul reflectă veselie, înțelepciunea, superioritatea, dar și senzitivitatea și trădarea. Verdele este culoarea speranței și a renașterii; este o tonalitate relaxantă dar poate evoca și amărăciunea, mânia. Violetul este semnul doliului, al tristeții, dar și al misterului și imaginației aberante. Maronul este indicatorul constrângerii, inhibiției, seriozității, dar și al rebutului. Negrul face trimitere la anxietate, la doliu, la culpabilitate, în timp ce albul este semnul absolutului, al purității și al răcelii, sau al indice al goliciunii.

Culoarea permite, și manifestarea emoțiilor contrastante la același personaj. Desenul lui Pierre-Luc, 10 ani, oferă un exemplu de utilizare a culorii pentru a exprima un conflict intern între stări emoționale opuse. În fapt, el a colorat hainele ultimului personaj din dreapta, care îl reprezintă, în două culori. El exteriorizează astfel o dualitate între dorința de-a desena un copil iubit și satisfăcător, și cea de a se opune și de a se emancipa (**desenul 9**).



**Desenul 9: Pierre-Luc, 10 ani**

### *Expresia*

Burns (1990) menționează că expresia chipului fiecărui personaj prezintă o semnificație clinică: are un aer surâzător sau trist, dezaprobator? Cum are privirea?

După Royer (1984), psihologii sunt de acord în a afirma că expresia personajelor desenate reprezintă propriile sentimente ale celui ce desenează. Ea evocă atitudinea afectivă a desenatorului, cel puțin sentimentele cele mai intense.

## 5. Aspect detaliat

### *Tipuri de detalii*

Lucrările lui Ferraris (1973) pun în evidență faptul că mulțimea de detalii adăugate pentru a pune în valoare un personaj crește o dată cu vârsta subiectului. Dar, după Reynolds (1978), o atenție exagerată față de detalii poate semnifica insecuritate, compulsivitate și utilizarea intelectualizării în scop defensiv.

La fel ca și Buck (1948), Kim Chi (1989) distinge patru tipuri de detalii: esențiale, accesorii, adiționale și patologice. Prin detalii esențiale, el înțelege pe cele care sunt necesare pentru ca forma desenului să fie recunoscută. Dacă unul din aceste elemente esențiale lipsește, aceasta trebuie interpretat în mod scrupulos de către clinician; în fapt, când lipsesc mai multe elemente, putem bănuși prezența unei patologii. Supravalorizarea unuia sau altuia dintre personaje prin detalii esențiale este și ea semnificativă. Elementele accesorii, care sunt strâns legate de tema desenului, au o funcție de îmbogățire, de exemplu detaliul unei îmbrăcămînți. Detaliile adiționale, cum ar fi norii, pietrele, munții sunt îndepărtate față de tema desenului. Numărul mare al acestora, lipsa lor de coerență cu tema pot avea o semnificație mai mult sau mai puțin patologică. Ultimul tip de detaliu prezentat de Kim Chi (1989), este detaliul neobișnuit sau patologic. El numește printre altele două: desenarea în transparență a organelor interne, și desenarea organelor sexuale. El o citează pe Royer (1984) care indică faptul că acestea din urmă sunt reprezentate de către copiii care au preocupări sexuale majore, de către schizofreni și de către primitivi. Cu toate acestea, Royer menționează o creștere a reprezentării organelor sexuale care ar fi datorată liberalizării moravurilor.

Majoritatea subiecților își execută desenele, în general, într-o ordine dată, respectând o anumită continuitate (Kim Chi, 1989). În caz contrar și dacă subiectul trece de la un detaliu la altul fără a fi posibilă decelarea unei logici oarecare, trebuie să ne întrebăm asupra a ce poate semnifica aceasta: dezordine sau confuzie. Ansamblul final ne va permite să evaluăm cum anume face față subiectul acestui aspect: ajunge la mascarea confuziei sau aceasta predomină?

Simbolurile executate direct asupra personajelor constituie indicii clinici și sugerează cel mai adesea sentimente fundamentale: ură sau iubire (Burns, 1990). La fel este și în cazul nasturilor evocând atașamentul pentru unul sau altul dintre personaje. Burns subliniază importanța calificării simbolurilor din jurul personajelor: sunt acestea pozitive sau negative?

### *Detalii corporale*

#### *Părul*

Aubin (1970), care reia în mare interpretările formulate de Machover (1949), subliniază legătura dintre coafură, pilozitate și sexualitate, ele constituind atributele secundare ale acesteia. Anderson și Anderson (1965) menționează că desenarea părului poate face trimitere la indicii trebuințelor senzuale și la proiecții sexuale mai primitive decât în cazul desenării nasului. Burns (1990) reia enunțurile autorilor precum Buck (148) și Machover (1949), după care un accent pus pe coafură poate indica tendințe virile sau preocupări sexuale.

Personalitățile narcisice ar avea tendința să deseneze coafuri buclate (Aubin, 1970). Royer (1984) remarcă faptul că fetele le realizează cu mai multă minuțiozitate decât băieții, și aceasta mai ales la adolescenți. Aceasta simbolizează trebuințele senzuale și se referă la aspecte primitive. Coafurile lucrate, cu bucle, pot denota tendințe narcisice la adolescenți, și, posibil, o orientare către delictivă (Burns, 1990). Această trăsătură poate fi în relație și cu tulburările psihosomatice sau mai specific cu problemele de astm. Machover indicase că absența reprezentării părului poate fi un semn al lipsei de forță fizică.

#### *Capul*

Pentru Aubin (1970) și pentru Abraham (1977), capul semnifică în general sediul Eului, locul intelectului, al stăpânirii. Prea valorizat, semnalează o problemă narcisică. Anzieu (1973) afirmă că la nivelul capului se regăsesc tendințele de control, de intelectualizare, către imaginar, dar și nevoile sociale. Royer (1984) concepe, de asemenea, capul ca locul unde este situat simbolic de către subiect Eul. Aici rezidă aspirațiile intelectuale, voința și stăpânirea pulsionilor. Dacă este accentuat, poate indica, după această autoare, o tendință narcisică sau poate fi indicele unei supravalorizări a inteligenței de către un individ afectat de retard sau de probleme cognitive. Anderson și Anderson (1965) consideră, și ei, capul drept locul proiecției aspirațiilor intelectuale, al voinței și al imaginarii. Ei remarcă faptul că, adesea, capul este desenat cu o grijă specială, probabil pentru că el este reprezentarea Eului.

Proporțiile cap/înălțime variază în funcție de vârsta subiectului: diametrul capului trebuie analizat ținând cont de această variabilă (Royer, 1984). Ea are o semnificație specială: semn de valorizare a inteligenței, din cauza unui retard sau a unei educații inadecvate pentru buna funcționare cognitivă (Anderson și Anderson, 1965). Această trăsătură poate indica și o disfuncție organică, sau, o valorizare a imaginarului. În anumite cazuri de dependență, capul este mărit pentru că este semnul comunicării sociale. O frunte subliniată poate evoca accentul pus pe potențialul intelectual. Burns (1990) citează afirmațiile lui Buck, după care un cap anormal de mare poate denota o supraevaluare a inteligenței și a aspirațiilor intelectuale înalte. Această trăsătură poate indica, de asemenea, și o insatisfacție față de corp. El reia enunțurile lui Machover (1949) care sugerează că aceasta poate indica o deficiență intelectuală, în timp ce un cap desenat anormal de mic ar putea indica sentimente de inadecvare, de neputință, și de inferioritate.



Desenul 10: Damien, 29 ani

#### *Expresia feței*

Expresia feței traduce configurația emoțională a persoanei în momentul desenării (Aubin, 1970). Royer (1984) crede că trăsăturile feței denotă indicații asupra modului de comunicare a subiectului cu celălalt. Aceste trăsături în cazul psihoticilor pot fi deformate, absente sau stranii.

Burns (1990) este de acord cu Machover (1949) în a sublinia că absența trăsăturilor feței, atunci când restul desenului este executat normal, face trimitere la un contact inadecvat cu mediul și la superficialitate. Această caracteristică agravează prognosticul. Desenul lui Damien, 29 de ani, reprezintă o familie ai căror părinți nu au fețe (**desenul 10**). El explică absența trăsăturilor prin incapacitatea sa de a reda personajelor frumusețea pe care le-o atribuie. Ori, Damien nu are, ca să spunem așa, familie, el a fost plasat succesiv în mai multe familii de adopție și în centre de primire pentru adolescenți cu tulburări. El dovedește o ostilitate accentuată față de societate și are o mare dificultate în a-și găsi locul în aceasta. El se imaginează trăind într-un loc îndepărtat, departe de întreaga societate, la țară, fără constrângeri, ceea ce este subliniat prin debordarea pulsională ce reiese din desenarea arborelui, și prin titlul pe care în dă desenului său: „Cu excepția omului, totul este sinonim cu libertatea!”. Reprezentarea internă personalizată îi lipsește în mod tragic, și el nu poate decât să o idealizeze, reprezentând-o ca impersonală (**desenul 10**).

#### *Sprâncene*

Trasate cu grijă, sprâncenele pot reprezenta, pentru Machover (1949), Aubin (1970), Royer (1984) și Burns (1990), gustul pentru estetic, probabil pentru a preîntâmpina tendințele refulate.

Desenate grosolan, ele semnaleză o anumită asprime. Royer indică faptul că înălțimea sprâncenelor semnifică le disprețul.

#### *Ochii*

Ochii dezvăluie sufletul (Aubin, 1970), ei exprimă starea emoțională a subiectului (Royer, 1984). Pentru Anderson și Anderson (1965), ochii mari absorb mediul înconjurător, ochii mici îi refuză. Ei pot exprima, după forma lor, tot felul de sentimente; de exemplu, frica sau curiozitatea dacă sunt rotunjiți.

Royer (1984) pune în legătură mărimea lor cu calitățile de extraversie și introversie. Accentuarea evocă fie agresivitate, fie severitate. Anxietatea și culpabilitatea pot determina desenatorul să accentueze sau să omită această parte a feței. Desenați rotunzi, în funcție de expresia generală, pot reflecta voaiorismul sau frica psihotică. Ca și Machover (1949), și mai târziu Abraham (1977), Anderson și Anderson (1965) notează că ochii pot exterioriza neîncrederea paranoidă, dacă pupila este subliniată în mod deosebit sau dorința de a se pune în vedere, dacă ochii sunt mărginiți de gene lungi.

Machover (1949) a indicat că ochii mari denotă neîncredere, trăsături paranoide și tendințe agresive, mai ales dacă sunt adânciți și au un aer amenințător. Ei pot indica și anxietatea, dacă sunt umbriți, o hipersensibilitate față de opinia anturajului și tendințe de voaiorism. Ochii desenați mici indică, dimpotrivă, tendințe de introversie, de introspecție. Dacă ochiul este foarte mic, în contrast cu o orbită destul de mare, aceasta poate denota o puternică curiozitate vizuală culpabilizantă. Când se omit pupilele, aceasta poate indica un dezinteres sau o confuzie în perceperea mediului înconjurător (Machover, 1949; Burns și Kaufmann, 1970).

#### *Privirea*

Kos și Biermann (1977) formulează ipoteza că acei copii care nu și-au dezvoltat o identitate solidă au o tendință mai crescută de-a face desene cu personaje a căror privire atrage atenția, în procentaj de 77%, față de 61% dintre copiii bine identificați. Când în desenul familiei persoanele se privesc, aceasta implică relații semnificative în acești membri ai familiei.

#### *Nasul*

Pentru Machover (1949), un nas subliniat în mod deosebit poate semnifica dificultăți sexuale sau temeri de castrare. La bărbații mai în vârstă această trăsătură poate indica sentimente de neputință. Când nările sunt desenate și accentuate, aceasta poate indica tendințe agresive sau tulburări de ordin psihosomatic sau, mai ales, astmatice.

Nasul este un simbol sexual și va fi subliniat într-o manieră particulară când sugerează o dificultate la acest nivel (Anderson și Anderson, 1965; Aubin, 1970; Royer, 1984). Royer adaugă că băieții îi conferă adesea o formă mai evoluată, uneori umoristică. Anderson și Anderson (1965) precizează că trăsăturile umbrite sau anularea nasului cu creionul pot evoca conflicte de ordin sexual. În timp ce o tăietură poate indica o fantasmă de castrare, accentuarea acestui organ poate releva o credință exagerată într-o putere virilă.

#### *Pomeții*

Pentru Royer (1984), pomeții sunt un semn de sănătate și de bucurie de viață.

#### *Gura*

Pentru Machover (1949), accentuarea gurii poate denota tendințe regresive sau primitive, o personalitate cu tendințe orale sau probleme de limbaj. Dacă gura este omisă, aceasta poate indica tendințe depresive sau probleme psihosomatice. Buck (1948) a emis ipoteza că aceasta sugerează o rezistență față de comunicare.

Aubin (1970) notează că dacă gura este apăsată, subliniată în vreun fel, sau este omisă, ea sugerează o suprainvestire a sferei orale, în special a erotismului oral, și, în anumite cazuri, a sadismului oral. Royer (1984) vede în aceasta o semnificație deosebită, în legătură cu experiențele primitive ale oralității. Ea scrie că forma gurii variază după anumite problematice: ea este mică sau absentă la anorexici sau la cei ce încearcă o culpabilitate orală, sau deosebit de mare la bulimici. Anderson și Anderson (1965) indică și ei că accentuarea gurii poate fi pusă în raport cu tulburările de alimentație, ale vorbirii, ale dependenței orale, sadismului oral sau verbal. Ei adaugă că ea poate fi reprezentarea trăsăturilor senzuale sau erotice, uneori perverse.

Royer subliniază frecvența accentuării gurii prin culoare și linia dublă a buzelor, ca un indice de feminitate. Ea indică, de asemenea, alte particularități ale gurii: strânsă, evocă tensiunea; subțire și rigidă, face trimitere la agresivitate. Dacă este mai degrabă rotundă, semnifică un caracter infantil. Burns (1990) arată că pentru Machover (1949), o gură desenată doar printr-o trăsătură greoaie și scurtă poate indica pulsiuni agresive puternice, însoțite de o teamă de represiune (de o reacție punitivă). În fine, de acord cu Buck (1948), Machover (1949) și Burns și Kaufmann (1970), Royer (1984) notează că prezența dinților indică adesea agresivitate și fixația la stadiul sadic oral.

#### *Urechile*

Urechile mari, puternic accentuate sau văzute în transparență prin păr pot indica un handicap auditiv, o sensibilitate față de critică sau idei de referință (Machover, 1949; Burns și Kaufmann, 1970).

Royer (1948) - ca și Aubin (1970) și Anderson și Anderson (1965) - semnalează că urechile sunt puse în evidență la diverse tipuri de personalitate și aceasta din motive diferite: la paranoici, la halucinatori; la copii curioși, cu sete de cunoaștere, și la surzi. Aubin (1970) notează că deformarea urechilor este mai semnificativă în plan clinic decât prezența sau dimensiunea lor.

#### *Barba și mustața*

După Royer (1984), barba și mustața subliniază masculinitatea unui personaj și preocupările sexuale.

#### *Bărbia*

O bărbie accentuată în mod anormal poate sugera pentru Buck (1948) și Machover (1949) tendințe dominatoare și agresive. Machover (1949) vede în aceasta și indicele unei voințe puternice și posibila compensație pentru sentimente de slăbiciune. Pentru Aubin (1970) și Royer (1984), bărbia este asimilată cu o atitudine virilă sau voluntară. Ea face trimitere la afirmarea de sine.

#### *Gâtul*

Aubin (1970) indică că gâtul, care se află între corp și cap, servește drept legătură între viața instinctuală și cea rațională. Anderson și Anderson (1965) subliniază și ei că gâtul reprezintă trecerea între capul care controlează și corpul pulsional. Această regiune poate exterioriza conflictul între aceste două zone.

Prea lung, gâtul poate semnifica lipsa de control. Royer (1984) notează că această particularitate poate semnifica și ambiția. Scurt și gros, poate evoca o personalitate posomorâtă și primară. Royer (1984) subliniază, de asemenea, că la copiii astmatici, poate fi desenat îngust, dând o impresie de strangulare. O linie tăind gâtul poate face trimitere la castrarea simbolică. În fine, orice artificiu particular în jurul gâtului reprezintă o tentativă de a deturna atenția de la un conflict.

#### *Trunchiul (umeri, piept, buric)*

Royer (1984) vede în truchi zona simbolică a instinctelor. După Aubin (1970), trunchiul este reprezentat diferit dacă este vorba de un băiat sau de o fată care desenează: linii curbe la fete, linii mai unghiulare la băieți. Dacă este desenat cu două paralele și gol, poate indica o regresie, o disociere și arhaism. Foarte subțire, face trimitere la o stare de slăbiciune, la nemulțumire față de corp, la teama de sarcină, sau la dorința de-a rămâne copil.

Pieptul și umerii semnifică, la băieți, forța (Aubin, 1970). Pentru Buck (1948), umerii pătrați pot denota tendințe ostile, în timp ce dacă sunt mici, aceasta poate fi semnul unui sentiment de inferioritate. Machover (1949) a remarcat că ștersăturile și întăririle la nivelul umerilor pot indica un interes pentru musculatura corpului și masculinitate. Acești indici pot fi găsiți la persoanele tensionate sau suferind de probleme psihosomatice.

La fete, pieptul sugerează preocupări orale sau sexuale (Aubin, 1970). Royer (1984) indică faptul că băieții care desenează sâni au adesea conflicte orale importante. Fetele care desenează sâni pot avea aceleași conflicte, dar această trăsătură poate, de asemenea, constitui doar un indice de feminitate. Pentru Machover (1949), formele rotunjite la nivelul trunchiului sugerează tendințe feminine, dependente și regresive, în timp ce formele unghiulare sugerează tendințe masculine. Buck (1984) semnalează că un trunchi mic, disproportionat, poate constitui un indice de negare a pulsioniilor, și/sau al sentimentelor de inferioritate. Pentru Aubin (1970) și Royer (1984), desenarea buricului este un indice de dependență, dar și de obsesionalitate sau al preocupărilor referitoare la naștere.

#### *Talia (bazinul, fesele)*

Aubin (1970) notează că fesele și coapsele sunt adesea subliniate la homosexuali. El adaugă că bazinul, la femeie, semnifică fecunditatea. O talie fină sugerează o stăpânire fragilă a sexualității. Anderson și Anderson (1965) indică faptul că o talie foarte strânsă poate evoca o inhibiție sau o constrângere, între puterea fizică a bărbatului, sau funcția nutritivă a femeii, și zona genitală. Aceasta semnifică un conflict. Ei au indicat că adesea conflictele cele mai grave se exprimă prin transparența în reprezentarea anumitor organe ale corpului.

#### *Organele interne*

Reprezentările viscerele au o semnificație patologică (Royer, 1984), de manie sau de schizofrenie (Aubin, 1970). În fine, subiecții neliniștiți de funcționarea corpului lor, schizoizii, narcisicii, ipohondrii insistă asupra detaliilor articulațiilor, între altele datorită imaturității sau pentru a se proteja de o angoasă de dezorganizare (Aubin, 1970).

#### *Organele sexuale*

Referitor la organele sexuale, Royer (1984) indică faptul că sunt desenate de către copii care

au preocupări sexuale, și de către schizofreni. Ea adaugă că de obicei această reprezentare este deplasată asupra unei alte părți a corpului sau asupra unui detaliu vestimentar.

#### *Brațe și mâini*

Mâinile și brațele trebuie interpretate simbolic ca organe de contact cu anturajul și de stăpânire a mediului (Anderson și Anderson, 1965). Forma brațelor indică aspirațiile subiectului, încrederea, siguranța, sau, pe de altă parte, insecuritatea, agresivitatea, culpabilitatea. Pentru Buck (1948) și Machover (1949), brațele înțepenite sugerează rigiditatea și o personalitate compulsivă și inhibată. Machover (1949) face observația că brațele moi denotă o personalitate în general ineficace, în timp ce pumnii în șolduri semnalează tendințe narcisice sau dominatoare bine dezvoltate. Ea indică faptul că brațele în unghi drept în raport cu corpul sugerează o personalitate simplă, regresată, cu un contact superficial și lipsită de afectivitate față de anturaj. La fel ca și Buck (1948), ea crede că brațele plătând, ușoare, reflectă slăbiciune fizică și un sentiment de inadecvare; brațele lungi și puternice indică ambiție compensatorie, nevoia de forță fizică și de contact activ cu mediul. Aubin (1970) consideră, de asemenea, că brațele deschise denotă sociabilitate. Dacă sunt căzute fără tonus, pot indica o atitudine de renunțare. O linie simplă sugerează infantilism. Royer (1984) adaugă că direcția și forma brațelor evocă intensitatea energiei. Ambiția poate fi simbolizată prin brațe lungi și solide. Aspectul slăbiciunii brațelor poate evoca imposibilitatea realizării personale. Reynolds (1978) vede în brațele întinse o nevoie de control al mediului. Buck (1948) și Burns și Kaufmann (1970) notează că brațele scurte sugerează lipsa de ambiție, absența voinței. Machover (1949) semnalează că absența brațelor și a mâinilor poate indica sentimente de culpabilitate, sau depresia extremă. Omiterea brațelor în desenarea personajelor de sex opus sugerează că subiectul se simte respins de către părintele de sex opus. Burns (1990) subliniază că uitarea sau suprainvestirea unei părți a corpului este o trăsătură clinică semnificativă în desenul familiei în mișcare.

Aubin (1970) scrie, de acord cu predecesorii săi, că mâinile și brațele sunt membre de contact cu ceilalți și cu mediul. Acestea sunt organe de explorare a lumii exterioare. Uitate sau trasate într-o manieră vagă, mâinile indică o lipsă de siguranță în contactele sociale. Ele pot fi umbrite, sau ascunse în buzunare în caz de culpabilitate sexuală sau de delicvență. Cât despre degete, dacă sunt desenate sub formă de gheare, simbolizează agresivitatea sau o trăsătură caracterială sau paranoică. În fine, revolta este adesea exprimată prin pumnul închis. Burns și Kaufmann (1970) notează că mâinile neobișnuit de mari pot semnifica agresivitate. Mâinile desenate vag sugerează pentru Machover (1949) o lipsă de încredere sau de competență în situațiile sociale. Ea este de acord cu Buck (1948) în a afirma că mâinile umbrite pot denota sentimente de culpabilitate în relație cu fantasme agresive sau masturbatorii. De asemenea, dacă mâinile acoperă zona genitală, aceasta poate semnifica practici masturbatorii. Machover (1949) indică faptul că mâinile umflate pot denota pulsiuni inhibitate. Buck (1948) semnalează că omiterea mâinilor poate fi uneori indicele sentimentelor de inadecvare, al temerilor de castrare, de culpabilitate masturbatorie sau de organicitate. Ea indică și faptul că mâinile desenate la spate pot sugera sentimente de inadecvare și o reticență în a lua contact cu mediul.

#### *Gambe și picioare*

Aubin (1970) este de acord cu Anderson și Anderson (1965) în ceea ce privește sensul conferit gambelor și picioarelor, și asupra semnificației patologice a deformărilor și accentuărilor acestor membre. Pentru ei, picioarele au implicații sexuale dar și agresive. Gambele și picioarele poartă corpul și permit mișcarea acestuia și deplasarea sa. Aubin notează că persoanele deprimate sau retrase tind să deseneze personaje așezate, sau au o rezistență în a desena gambele. Machover (1949) a indicat asupra acestui punct că refuzul de-a desena gambele începând din talie sugerează o perturbare sexuală importantă sau un sentiment de constrângere patologică. Royer (1984) indică faptul că gambele evocă legătura cu mediul, securitatea personală și activitatea, înălțimea lor evocă dinamismul desenatorului: ele sunt mai scurte la subiecții pasivi și mai lungi la cei ce sunt activi. Asupra acestui punct, ea confirmă remarcile lui Buck (1948). Prezența articulațiilor poate denota angoase hipocondriace. Aubin (1970) remarcă faptul că șoldurile desenate în transparență fac referire adesea la o anxietate legată de homosexualitate.

În privința picioarelor, dacă acestea sunt evidențiate, sunt în legătură cu sexualitatea subiectului, cu temerile sale de castrare sau cu preocupările masturbatorii. Ele pot fi, de asemenea, indicii insecurității, ai fricii și angoasei de culpabilitate față de anturaj (Royer, 1984). Ele constituie simboluri falice și Buck (1948) notează că lungimea lor poate fi asociată cu nevoia de securitate și, în anumite cazuri, cu temerile de castrare. De acord cu Machover (1949), ea semnalează că picioarele



mici pot indica insecuritatea, constrângerea, dependența sau tulburări de ordin psihosomatic. Machover notează că reticența în a desena picioarele poate indica tendințe depresive, de tescurajare. Pentru Aubin (1970) degetele picioarelor în formă de gheare fac trimitere la agresivitate.

#### *Sexualizare*

Valorizarea sexului unui personaj este adesea pusă în evidență, între altele, prin adăugarea de detalii atribuite acestui sex (Anzieu, 1973). Unele detalii, cum ar fi mustața, barba, cravata, cureaua, traduc, după Porot (1965), la băieți, o dorință de manifestare a identificării sale sexuale. Pentru fată, feminitatea poate fi reprezentată prin bijuterii, rochii, linia sânilor, tocuri înalte.

#### *Adăugiri*

##### *Îmbrăcămintea*

Anderson și Anderson (1965) văd în îmbrăcămintă aspectul superficial și convențional al personalității. Hainele sunt și reprezentarea a ceea ce persoana vrea să arate sau să disimuleze.

Davido (1976) subliniază că prezentarea vestimentară a personajelor exprimă sentimentele desenatorului. Pentru Royer (1984), hainele au funcția de-a proteja corpul. Ea le consideră ca „o a doua piele care păstrează ceva din corpul pe care-l acoperă” (p. 173). Ea indică faptul că ele subliniază sexul personajului și că au o valoare narcisică importantă. Ea reia ideea lui Machover (1949) după care există două tipuri de narcisism legat de îmbrăcămintă: un narcisism vestimentar, la subiecții care solicită o aprobare socială, și un narcisism coporal, la subiecții care neglijează hainele pentru a nu se preocupa decât de ei înșiși.

Îmbrăcămintea călduroasă reprezintă pentru Royer dorința de căldură afectivă, mai ales din partea mamei. Pălăria reprezintă adesea meseria sau rolul. Ea poate avea uneori o semnificație sexuală, în funcție de formă. Pantaloni sunt mai mult sau mai puțin asociați sexualității. Fusta, dacă este împodobită, poate indica tendințe narcisice. Hainele care acoperă partea superioară a corpului servesc pentru a personaliza desenul și reflectă afectivitatea subiectului.

Pentru Royer, buzunarele semnifică secretul și posesiunea. După locul în care sunt situate, pot avea o valoare orală sau sexuală. Nasturii sunt asociați cu supunerea, cu dependența infantilă (Aubin, 1970); cravata este un atribut falic (adaptată la societate, ca pipa sau pușca); cureaua marchează constrângerile în plan sexual, în timp ce mânușile, nodurile, baretele și șireturile exprimă reținerea, inhibiția sau stăpânirea (după Anderson și Anderson, 1965). Încălțăminte are un sens falic. În fine, bijuteriile pot fi semnul cochetăriei și al narcisismului.

#### *Mediul înconjurător*

Lafrance (1979) avansează două ipoteze de interpretare a adăugării peisajului în completare la desenul familiei: subiectul are o conștiință socială mai crescută, sau are nevoie de a se înconjura, de a-și face mediul înconjurător securizant. Richards și Ross (1967) au observat că băieții de până la 11 ani desenează mai puține peisaje, dar diferențele nu sunt semnificative între fetele și băieții de până la 7 ani. Dimpotrivă, Morval (1973) a relevat în cercetările sale că băieții desenează mai des un peisaj, dar că fetele desenează mai multe elemente.

Anderson și Anderson (1965) indică faptul că atunci când sunt prea multe elemente în fundalul desenelor adulților, aceasta poate semnifica o viață imaginară prea absorbantă. Royer (1984) indică faptul că umplerea unui desen cu elemente reflectă o frică de vid și de izolare. După vârsta de 10 ani, aceasta poate însemna insecuritatea și o viață imaginară prea intensă. Dacă subiectul își înconjoară desenul cu un fel de „mandală” (diagramă geometrică utilizând cercuri concentrice și având o conotație simbolică), aceasta poate indica o teamă de a fi rănit și nevoia de a se proteja. Ea reia ideea lui Abraham (1963), după care adăugarea unui mediu în jurul unui personaj ar fi caracteristic copilului cu randament școlar bun. Royer crede și că prezența simbolurilor materne sau paterne într-un desen al unui copil poate semnifica importanța părinților pentru copil, datorită afecțiunii sale sau datorită

căutării reasigurării. Un mediu decorativ, scrie ea, poate semnifica nevoia de securitate sau lipsa imaginii paterne de sprijin.

## **6. Aspect clinic**

### ***Valorizare sau devalorizare***

Osterrieth și Cambier (1969) au concluzionat în lucrările lor că subiecții care desenează au tendința de-a valoriza personajul de același sex cu ei și de-a devaloriza pe cel de sex opus, utilizând înălțimea acestora. Davido (1976) subliniază că un personaj poate fi valorizat în diferite feluri, între altele prin adăugarea de detalii pe îmbrăcămintea acestuia. Kim Chi (1989) citează diverse elemente de

valorizare: abundența elementelor neesențiale, întărirea sau perseverarea asupra acestora, ordinea executării acestora, semnificația traumatică a unui detaliu. Kim Chi dă ca exemplu prezența unui nod pe un arbore, liniile refăcute și transparența. Această ultimă caracteristică nu este valabilă decât pentru desenele adulților. Se știe, de fapt, că transparența este „normală” până în jurul vârstei de 10 ani (Engelhart, 1973).

Valorizarea are loc după Corman (1970) asupra personajului principal, cel ce are pentru copil o importanță particulară și cel ce este special investit în plan afectiv. Corman observă că acest personaj are caractere distincte: el este adesea executat primul, este desenat cu mai multă minuțiozitate, are mai multe elemente și ocupă mai mult spațiu în foaie, adesea în centru. Când desenul unui părinte este primul executat, aceasta semnifică faptul că această figură parentală este conformă cu aspirațiile copilului. Dacă subiectul se desenează primul, trebuie să punem această orientare pe seama unei probleme narcisice legată de dificultatea de-a investi figurile parentale.

Devalorizarea, precizează Corman, vizează escamotarea unei realități inacceptabile și dureroase. Ea se poate efectua prin omisiunea unui personaj sau a unei părți a acestuia, ceea ce corespunde „scotomizării” pe care o găsim în testul *Patte-Noire* (Corman, 1961). Altădată, devalorizarea se manifestă prin alți indici: desenul personajului devalorizat este mai mic, este situat mai în spate, executat ultimul, mai rău făcut, ridiculizat, nepersonalizat sau personajul devalorizat este pur și simplu tăiat cu o linie. Corman crede că în acest din urmă caz, există un conflict între două tendințe referitoare la personajul barat: este exprimată mai întâi una din ele, apoi este contracarată prin cealaltă, adesea cu origine în Supra-Eu.

Grimard (1982) reia teza lui Dennis și Uras (1965) care au formulat ipoteza că un subiect care primește consemn să deseneze un personaj va desena în general pe cineva pe care îl admiră personal. Ei au demonstrat aceasta într-o mănăstire de călugări. Din acest studiu reiese că desenul este influențat de valorile personale și de sentimente. Galectic-Pirotte (1971) a tras concluzia dintr-un studiu făcut pe douăzeci de copii cu vârste între 6 și 10 ani, că există o legătură semnificativă între reușita școlară și valorizarea figurii paterne.

Porot (1965) stabilește o relație între valorizarea sau devalorizarea unui personaj și anumiți indici din desen; poziția, ordinea, înălțimea fiecăruia. Porot crede că înălțimea și coloritul furnizează și informații asupra semnificației persoanei pentru subiect. Astfel, un subiect poate valoriza sau devaloriza un personaj prin modul în care îl desenează. O linie imperfectă, plasarea în margine poate indica devalorizarea. În alte cazuri, un personaj devalorizat printr-un aspect va fi pus în evidență la un alt nivel, ceea ce denotă o ambivalență afectivă. Ferraris (1973) a notat că personajul valorizat este adesea plasat în centru sau în partea stângă, că posedă mai multe accesorii și că privirile sunt întoarse spre el. Davido (1976) subliniază că prezentarea vestimentară a personajelor exprimă sentimentele celui ce desenează.

#### *Identificările*

Corman (1970) sugerează în testul său să întrebăm subiectul, la sfârșitul desenului, cu cine se identifică. El propune să împărțim identificările în trei forme: identificări realiste, când subiectul se desenează în manieră realistă; identificări ale dorinței, când își proiectează tendințele într-un alt personaj; identificări de defensă, sau ale Supra-Eului, care-i permit să evite culpabilitatea, punând în scenă pulsivitatea interzisă, și identificându-se cu cel ce reprezintă instanța punitivă. Corman adaugă că există identificări mai profunde, pe care trebuie să le evaluăm prin analiză, după valorizarea unui anumit element sau personaj.

Davido (1976) indică faptul că, dacă în desenul familiei, copilul se identifică cu un personaj de aceeași vârstă și de același sex, putem concluziona că identificarea este normală. Dacă se identifică cu cineva mai tânăr, putem decela în aceasta o nostalgie a unei vârste ideale, de exemplu vârsta pe care o avea înainte de nașterea unui rival.

Kos și Biermann (1977) au indicat că personajul cel mai mare reprezintă figura cu care se identifică copilul. Când tatăl este desenat deosebit de mare, este vorba de o identificare cu agresorul în o pătrime din cazuri.

Din punctul său de vedere, Abraham (1992) a analizat diversitatea identificărilor precoce ale copilului și a studiat-o dintr-o perspectivă relațională. Ea s-a interesat de diferențierea sexuală care indică, după ea, gradul de integrare a personalității, mai degrabă decât identificarea sexuală.

Ea crede că identificarea sexuală poate fi dedusă din mai multe elemente, pentru că este vorba de un fenomen complex. Ea se întreabă despre natura elementelor de identificare despre care este

vorba și concluzionează că aceasta este legată de imaginea corporală și de proiecția acesteia în desen. Ea menționează supracompensarea și accentul prea mare pus pe accentuarea diferențierii.

Ea a analizat maniera în care se articulează procesul identificator: alegerea sexului primului personaj desenat, maniera specifică în care tratează personajele masculine și feminine, postura acestora, proporțiile membrilor corpului la unul și la celălalt sex, grafismul ca atare, situarea personajelor și a diferențierii sexuale prezentă la personajele din desen. Intre altele, ea relevă că identificările defensive, mai precis identificările cu agresorul, generează o mai mare distructivitate a subiectului, care se va imprima în imaginea corporală. Regăsim aici resentimentele în ilustrarea grafică, și aceasta la diferite niveluri. Abraham le descrie într-o manieră detaliată (p. 32): din factura desenului se degajează o impresie de agresivitate, sau de putere, fie în alura generală, fie la nivelul părților corpului (degetele, picioarele, gura, expresia feței). Ori anumite părți ale corpului vor fi scotomizate, sau deformate, sau diminuate sau mărite, în orice caz, rezultatul va fi o figură dezechilibrată.

#### *Organizarea personalității*

Anumiți autori, precum Machover (1949) și Abraham (1977), au subliniat valoarea expresivă a desenului, în calitate de realizare a gestului personal, prin ritm, linie, expresia dată personajelor, utilizarea spațiului și dispunerea personajelor, fața și expresia acesteia, ținuta, gesturile, simetria și mărimea. Expresia face trimitere la stilul propriu subiectului, la ceea ce-l definește și îl distinge când realizează diverse sarcini. Aceasta reflectă maniera sa personală de-a face lucrurile.

Referindu-se la Francoise Minkowska, Corman (1970) reamintește că ea a relevat două tipuri de producții, una numită „senzorială”, în care caracteristică este nu execuția, ci mai degrabă dinamismul desenului și aspectul său viu, și cealaltă, numită „rațională”, în care realizarea este definită, riguroasă, respectiv rigidă, dar imobilă, și ale cărei elemente rămân - unele mai mult decât celelalte - separate între ele. Corman scrie că subiectul senzorial este recunoscut pentru sensibilitatea sa față de atmosferă, prin spontaneitatea sa, prin interesul pentru ceea ce este viu, ceea ce mișcă, ceea ce degajă căldură. Senzorialul privilegiază trăsăturile curbilinii. Raționalul este mai inhibat. Gândirea sa este mai puțin flexibilă, mai disciplinată, mai orientată, mai ordonată. Realizările sale se caracterizează prin izolare, mobilitate redusă, profunzimea detaliilor, liniile drepte și unghiulare.

Aubin (1970) a reluat lucrările lui Minkowska, distingând două tipuri de subiecți. Tipul senzorial, concret, foarte senzitiv, adevărat, la care culoarea și mișcarea abundă în desenul său. Dimpotrivă, tipul rațional se caracterizează prin echilibru, rigoare, abstracție și o oarecare imobilitate.

Royer (1984) dă indicații asupra anumitor trăsături ale personalității în raport cu factura de-a desena. Ea asimilează emotivitatea unei linii ușoare și ezitante, unor personaje descentrate, membrilor inferioare scurte, căutării de sprijin, culorilor dulci estompate, fețelor exprimând neliniște. Subiecții mai puțin emotivi desenează cu linii regulate, desenul fiind centrat și culorile intermediare.

Factura personajelor - impresia de forță, de soliditate sau de fragilitate pe care o degajă - pot fi puse în raport cu trăirile subiectului față de mediul său și față de realitate. Personajele imateriale sugerează o legătură deficientă cu realitatea. Imaturitatea lor, semnalează Royer (1984), poate avea o legătură cu o funcționare intelectuală deficientă, dar și cu caracteristici ale Eului, în termeni de imaturitate afectivă, de regresie.

Pentru Corman (1970), este posibil să deducem din producțiile grafice ale unui subiect poziția Eului său, referitor la principiul plăcere-neplăcere, în raport cu principiul realității cărui i se supune. În fapt, Eul trebuie să combine exigențele lumii sale interne pulsionale, și cele ale realității exterioare. El trebuie să creeze cel mai bun compromis, și aceasta devine foarte dificil dacă exigențele interne sunt prea mari, sau dacă realitatea este prea neplăcută. Eul face atunci ajustări, crează defense pentru a-și păstra echilibrul. Desenele subiectului exteriorizează câte ceva din aceste mecanisme. Corman afirmă că unele din aceste defense, care încearcă să răspundă unei angoase intolerabile, sunt prea masive și dăunează astfel adaptării copilului; negarea, care se poate manifesta prin uitarea unui membru al familiei, este un exemplu de acest fel. El dă alte exemple de defense ale Eului ale căror manifestări se regăsesc în desen. El evocă între altele pe cele care sunt legate de angoasele a căror proveniență pare să emane din exterior: inversiunea rolurilor, sau identificarea cu rivalul, în cazul geloziei fraterne, de exemplu, regresia sau deplasarea, în anumite cazuri de angoasă de pedepsire (Corman, 1970).

În alte cazuri, defensa vine să răspundă angoaselor de origine internă: regăsim aici negarea afectului sau a pulsiei, refularea în inconștient prin deplasare și proiecție. În sfârșit, există reacții de apărare în fața angoasei suscitată de Supra-Eu: este vorba, în principal, de culpabilitate. Defensa ia

adesea alura formațiunilor reacționale.

Autorul concluzionează că, și dacă aceste formațiuni defensive nu par la prima vedere să se conformeze principiului plăcerii, din cauza culpabilității care este adesea prezentă și care antrenează mecanisme de auto-pedepsire, aceasta din urmă permite ștergerea greșelii și, astfel, anularea angoasei.

După Corman (1970) o tendință inconștientă se va exterioriza adesea cu un anumit grad de deghizare, pentru înșelarea cenzurii: deplasarea poate fi utilizată atunci pentru realizarea unei dorințe interzise față de un alt personaj care are un corespondent în realitate.

Royer (1984) indică faptul că se întâmplă adesea să regăsim în desen efecte ale deplasării unei probleme, asociate implicit unei părți a corpului, asupra unei alte părți a corpului. De exemplu, dificultățile sexuale pot fi deplasate și exteriorizate prin accentuarea unei alte părți a corpului cum ar fi nasul sau cravata.

#### *Analiza relațiilor dintre personaje*

Corman (1970) afirmă că distanța pe care subiectul o interpune între diverse personaje, mai precis între personajele care nu îl reprezintă și celelalte, este semnificativă pentru relația pe care o întreține cu aceștia în lumea sa internă, și pentru dorința sa inconștientă față de ei. Proximitatea relevă o dorință de intimitate, un atașament crescut; depărtarea reflectă conflicte, respingere. Când subiectul se reprezintă la distanță, aceasta poate fi interpretat ca o dificultate în relațiile cu restul familiei. Davido (1976) reia afirmația lui Corman. Ea scrie că poziția copilului în raport cu fiecare din părinții săi poate reflecta situația sa oedipiană și conflictele cu care se confruntă.

După Porot (1965), analiza compoziției familiei ne va da informații asupra relațiilor între membrii familiei, așa cum sunt interpretate de către subiect. Omisiunea unui membru indică un afect de respingere față de această persoană, respectiv un sentiment de excludere din propria familie, dacă este subiectul însuși. Un personaj adăugat poate face trimitere la o reprezentare alterată a subiectului.

Burns (1990) a observat, la subiecții ale căror figuri parentale introiectate sunt rele, că personajele sunt desenate cu trăsături sau părți ale corpului omise. Tatăl, mama și personajele reprezentând subiectul sunt de înălțimi disproporționate. Subiectul reprezintă fețe neprietenoase, membrii familiei sunt lipiți sau prea depărtați. Limbajul corporal în desen indică faptul că părinții sau reprezentarea proprie sunt detașate sau controlante. Părinții pot, de asemenea, să-și întoarcă privirea de la subiect. Adesea, simbolurile ce înconjoară desenul sunt negative. În alte cazuri mijlocul este gol. În concluzie, desenul prezintă atunci o lume în care personajelor nu le-ar plăcea să trăiască.

Distanța sugerează respingerea și izolarea, în timp ce proximitatea face trimitere la acceptare și la susținere afectivă (Reynolds, 1978). Dacă între personaje sunt desenate obstacole, aceasta semnifică o dorință de protejare sau o defensă sau un conflict.

Încercuirea unui personaj prin contur poate indica respingerea sau suprimarea personajelor amenințătoare. Personajele lipsă sunt asociate cu respingerea, cu afecte de izolare sau de negare. Cele desenate pe dosul paginii pot semnifica faptul că există un conflict între subiect și persoana reprezentată prin acest desen. Izolarea personajului reprezentând subiectul poate semnifica depresia, sentimentul de-a nu fi acceptat. Compartimentarea foii, cu personajele desenate în secțiuni diferite, semnifică, pentru Reynolds (1978), anxietatea legată de relațiile perturbate din cadrul familiei. El a indicat că acesta trăsătură este puternic semnificativă.

### **7. Ipoteze diagnostice în legătură cu celelalte date**

Aspectul clinic constituie pentru noi o primă sinteză a analizei testului, și o elaborăm plecând de la datele culese în părțile precedente ale testului. În această privință, am arătat itemii testului care ni se par a fi cei mai legați de fiecare parte a aspectului clinic. De exemplu, pentru a distinge mai bine organizarea personalității, ne inspirăm din toată grila, dar mai ales din analiza comparativă și conjugată a anumitor puncte din aceasta, cele care ni se par că dau cele mai multe indicații asupra acestei teme. Iată schema de referință pe care o utilizăm:

- a - Pentru tema *Valorizare sau devalorizare*, ne servim de elementele următoare:
  - Itemul 1.: *Observarea subiectului pe timpul situației de testare*: punctul „j” (derularea testului la nivelul secvenței verbale și non-verbale).
  - Itemul 3. : *Aspectul dezvoltării*
  - Itemul 4.4: *Disponerea*, punctul „c” (clasamentul personajelor).
  - Itemul 4.7: *Disponerea fiecărui personaj*, punctul „a” (echilibrul personajelor), „b” (prezentarea siluetei) și „e” (simetria).

- Itemul 5.2: *Detaliile corporale*, punctul „b” (nivelul specific).
- b - Pentru tema *Identificare*, ne servim de:
  - Itemul L: *Observarea subiectului pe timpul situației de testare*: punctul „j” (derularea testului la nivelul secvenței verbale și non-verbale).
  - Itemul 2.: *Compoziția familiei în raport cu familia reală*, punctul „c” (cu care personaj se identifică?).
- c - Pentru tema *Organizarea personalității*, ne inspirăm din următoarele date:
  - Itemul L: *Observarea subiectului pe timpul situației de testare*: punctul „e” (adaptarea la situația de testare), „f” (gradul de atenție), „g” (nivelul de anxietate și reacția la dificultăți), „h” (alte emoții observate pe timpul administrării testului), „j” (derularea testului la nivelul secvenței verbale și non-verbale).
  - Itemul 4.1: *Aspectul global*, mai ales punctele „b” (calitate) și „c” (situarea desenului în cadrul foii).
  - Itemul 4.3: *Trasaj*.
  - Itemul 4.4: *Disponerea*.
  - Itemul 4.5: *Perseverarea*.
  - Itemul 4.6: *Factori regresivi*.
  - Itemul 4.7.: *Disponerea personajelor*.
  - Itemul 4.8. *Culorile*.
  - Itemul 4.8: *Expresia*.
  - Itemul 5.: *Aspect detaliat*, mai ales punctele 5.2 (detalii corporale) și 5.3 (sexualizare).
- d - Pentru tema *Analiza relațiilor dintre personaje*, ne inspirăm mai ales din:
  - Itemul I.: *Observarea subiectului pe timpul situației de testare*: punctul „c” (atitudinea subiectului), și „d” (maniera de relaționare).
  - Itemul 2.: *Compoziția familiei în raport cu familia reală*.
  - Itemul 4.2: *Înălțimea*.
  - Itemul 4.4: *Disponerea*, mai ales punctele „b” (distanța) și „c” (clasamentul personajelor).
  - Itemul 4.5: *Perseverarea*.
  - Itemul 4.7.: *Disponerea fiecărui personaj*.
  - Itemul 5.1: *Tipuri de detalii*.

Kim Chi (1989) sugerează o analiză care țină cont de faptul că personalitatea are o dimensiune spațială, în sensul în care diferitele părți sunt în relație continuă unele cu celelalte, și o dimensiune temporală, care face trimitere la faptul că persoana este reprezentată cu trecutul și cu viitorul său. Analiza desenului, spune el, „caută mai ales să înțeleagă diferitele problematice care animă individul cum ar fi mecanismele de degajare, de acomodare și de adaptare la situații dificile” (Kim Chi, 1989; p. 76).

Debienne (1968) reia ideea lui Buck (1948) asupra a trei principii de interpretare care rămân importante:

- Interpretarea trebuie să se refere atât la elementele desenului, cât și la asociațiile subiectului. Acestea sunt necesare;
- Fiecare element trebuie să fie studiat în relație cu structura globală a desenului;
- Rezultatele analizei trebuie puse în raport cu datele istorice sau anamnestice ale subiectului.

Wallon, Cambier și Engelhart (1990) sugerează și ei analizarea desenului făcând legătura între elementele sale și organizarea sa globală. Anderson și Anderson (1965) scriu că elementele expresive, între altele omisiunile, distorsiunile trăsăturilor, efectele de perspectivă, accentuările, trebuie analizate în funcție de localizarea lor în cadrul corpului personajelor și a simbolismului de care sunt legate. Desenul poate reprezenta dorințele mărturisite și nemărturisite ale subiectului, precum și lipsurile și slăbiciunile, sau eforturile de compensare a acestora. Un Eu slab structurat poate permite exteriorizarea afectelor de înstrăinare, în cadrul distorsiunilor și lacunelor în construcția desenului.

Osterrieth și Cambier (1969) au relevat dificultatea cu care se confruntă cei ce doresc realizarea unei analize serioase a desenului. Sunt prezentate două orientări: fie cotarea desenului plecând de la fiecare din elementele sale, în mod minuțios, dar pierzând datorită acestui fapt elaborarea expresivă și proiectivă a desenului. O altă direcție adoptată de anumiți clinicieni este de a se lansa într-o interpretare care poate părea lipsită de rigoare științifică prin subiectivitatea sa. Ei favorizează o atitudine intermediară. În loc de a cumula elementele, ei încearcă studiul structurării variabilelor

prezente. Mai mult, ei consideră că primul demers constă în a cunoaște variabilele în discuție și axele de diferențiere a elementelor.

Morval (1974) distinge trei etape în procesul de interpretare a unui desen, în cazul de față, al desenului familiei. Ea identifică mai întâi indicii, ceea ce ea denumeste „semnele”; aceasta îi permite accesul la sensul manifest, la „semnificația explicită”. Analiza vizează apoi sensul ascuns, „semnificația latentă”. Al treilea nivel corespunde interpretării propriu-zise. Ea ajunge la acesta să propună o „ipoteză interpretativă”. Noi sugerăm adoptarea unui asemenea demers de sinteză la finalul lucrului explorator și interpretativ așa cum este prezentat în această lucrare.

Inserăm un exemplu al unei elaborări interpretative. în Figura 3, cităm textual lucrarea lui Morval (1975, p. 458).

Această muncă de sinteză a desenului familiei se înscrie în structurarea unui examen psihologic. în această optică, subliniem că scrierile lui Corman (1972) și Royer (1993) asupra examenului psihologice pot fi deosebit de utile clinicienilor și studenților.

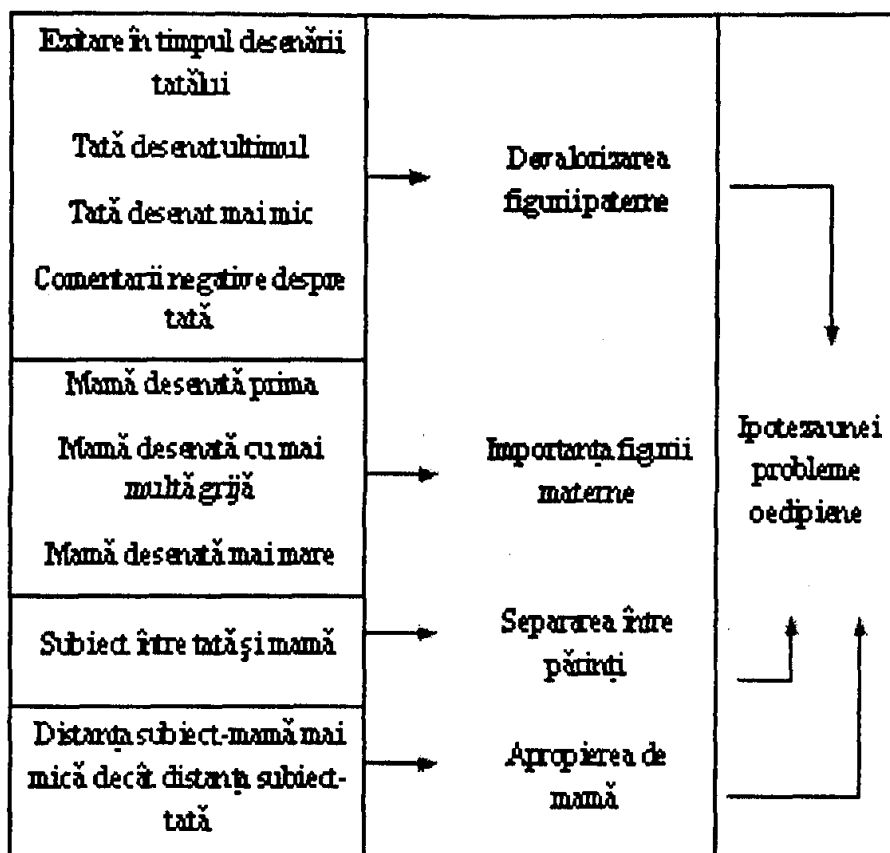


Figura 3: Schema interpretativă a datelor obținute cu ajutorul desenului familiei

## BIBLIOGRAFIE

1. Abate, M.A. (1994). Kinetic Family Drawing. *Dissertation Abstracts International*, 55 (3B), 1175.
2. Abraham, A. (1992). *Les identifications de l'enfant a travers son dessin*. Toulouse: Privat.
3. Abraham, A. (1977). *Le dessin d'une personne - le test de Machov*. Paris: EAP.
4. Abraham, A. (1963). *Le test d'une personne*. Neuchâtel: Delacheux et Niestle
5. Acosta, M.L. (1990). The Kinetic family Drawing: A developmental and validity study. *Dissertation Abstracts International*, 50 (8-B) 3680.
6. Alschuler, R.H., Hattwick, L.A. (1943). Painting as an index of personality in preschool children. *American Journal of Orthopsychiatry*, 75, 616-625.
7. Alves, K.A., Loureiro, S.R. (1994). Representacao grafica da familia am iun grupo de pacientes esquizofrenicos (Desenul familiei la un grup de pacienți schizofrenici). *Psico*, 25 (1), 75-89.
8. Anderson, H., Anderson, I. (1965). *Techniques projectives*. Paris: Editions universitaires.
9. Anderson, S.B. (1995). Social scaling in children's family drawings: A comparative study in three cultures. *Child Study Journal*, 25 (2), 97-121.
10. Anzieu, D. (1973). *Les methodes projectives*. Paris: P.U.F., Collection S.U.P.
11. Aubin, H. (1970). *Le dessin de l'enfant inadapte*. Toulouse: Privat.
12. Aulagnier, P. (1975). *La violence de l'interpretation*. Paris: P.U.F.
13. Barker, C.L. (1991). The perception of eight type of american middle class women toward those childhood factors wich most influenced their development (women). *Dissertation Abstract International*, 52 (3-B), 1745.
14. Bender, L. (1975). *Un test visuo-moteur*. Paris: P.U.F.
15. Bene, E., Anthony, J. (1985). *Family Relation Test*. Nfer. Windsor: Nelson Publishing co.
16. Berger, R. (1994). Children draw their stepfamily. *Journal of Family Psychotherapy* 5 (4), 33-48.
17. Borelli-Vincent, M. (1965). L'expresion des conflicts dans le dessin de la familie. *Revue de Neuropsychiatrie Infantile*, 13, (1-2), 45-65.
18. Borges, L.A., Loureiro, S.R. (1990). O desenho da familia commo instrumento de avaliacao clinica de um grupo de crianas encaminhadas para atendimento psicopedagogico (Testul desenului familiei ca instrument clinic de evaluare a unui grup de copii referați pentru consiliere psihopedagogică). *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 42, (2), 106-114.
19. Boulanger, N. (1990). *Etude comparative entre les dessins de la maison, de l'arbre et du chemin d'enfants de familles traditionnelles, âges entre 8 et 13 ans*. MSmoires de maîtrise. Trois-Rivieres: Universite" du Québec à Trois- Rivieres.
20. Bourges, S. (1984). *Approche genetique et psychanalytique de l'enfant. Tome 1*. Neuchatel: Delacheux et Niestle\
21. Boutonnier, J.F. (1959). La signification du complexe d'oedipe. *Evolution Psychiatrique*, 2, 197-202.
22. Brakarsh, J. (1989). The child's family drawing as a measure of stressfull family environment. *Dissertation Abstract International*, 49(7-B), 2844.
23. Brewer, F. (1980). *Children's interaction patterns in Kinetic Family Drawing*. Teză de doctorat nepublicată. United States International University.
24. Bristow, K.I. (1994). The impact of maltreatment and sexual abuse on children's drawings. *Mașter Abstracts International*, 32, (3), 1070.
25. Brofenbrenner, U. (1979). *The Echology of Human Development: Experiments by nature and design*. Cambridge, Mass.: Harvard Univerity Press.
26. Brofenbrenner, U. (1996). Le modele „Processus-Personne-Contexte-Temps" dans la recherche en psychologie du d^veloppement: principes, applications et implications. în R. Tessier et G. M.
27. Tarabulsy (Editori), *Le modele ecologique dans l'etude du developpement de l'enfant*. Collection D'enfance. Sainte-Foy, Qirâbec: Les Presses de l'Universite du Quebec.
28. Bruls, D. (în pregătire). Les manifestations comportementale d'internalisation et d'externalisation chez les enfants maltraités.
29. Buck, J.N. (1948). The HTP Test. *Journal of Clinical Psychology*, 4, 151-159.
30. Buck, J.N. (1964). *The House-Tree-Person (HTP) Manual supplement*. Los Angeles: Western

- Psychological Services.
31. Burns, R. C. (1990). *A guide to Family-Centered Circle Drawings (F.C.C.D.)*. New York: Brunner/Mazel Publishers.
  32. Burns, R.C., Kaufmann, H. (1970). *Kinetic Family Drawings*. New York: Brunner Mazel.
  33. Cain, J., Gomila, J. (1953). Le dessin de la famille chez l'enfant, criteres de classification. *Annales Medico-Psychologiques*, 4 (1), 502-506.
  34. Cambier, A., Pham Hoang Quoc Vu (1985). Problematique oedipienne et représentation de la famille. *Bulletin de Psychologie*, 38,217-229.
  35. Cargo, A.P. (1990). Children's concept of family: early latency aged children in divorced and intact families. *Dissertation Abstracts International*, 28 (1), 162.
  36. Carneiro, F. (1986). A simbolizacão no teste do Desenho da Família. *Jornal de Psicologia*, 5(1), 13-17.
  37. Carneiro, F. (1988). O desenho da família de adolescentes psicóticos (Desenul familiei la adolescenți psihotici). *Jornal de Psicologia*, 7 (4), 8-12.
  38. Chuah, V.N.-F. (1993). Kinetic Family Drawings of chinese-american children. *Dissertation Abstracts International*, 53 (7-B), 3831.
  39. Cobia, D.C., Brazelton, E.W. (1994). The application of Family Drawing Test with children in remarriage families: Understanding familial roles. *Elementary School Guidance and Counseling*, 29 (2), 129-136.
  40. Comunian, A.L. (1984). Tward the validation of the Kinetic Family Drawing. *Dissertation Abstracts International*, 50 (2-B), 743.
  41. Cook, M.S. (1991). Integrating kinetic family drawing into Adlerian life-style interviews. *Individual Psychology: Journal of Adlerian Theory, Research and Practice*, 47 (4), 521-526.
  42. Corman, L. (1961). *Le test PN*. Paris: P.U.F.
  43. Corman, L. (1965). Le test du dessin de la famille, Signification des personnages surajoutés. *Revue de Neuro-Psychiatrie Infantile*, 13 (1-2), 65-67.
  44. Corman, L. (1970). *Le test du dessin de la famille*. Paris: P.U.F.
  45. Corman, L. (1972). *L'examen psychologique d'un enfant*. Bruxelles: G. Dessart.
  46. Cornman, B.J. (1993). Childhood cancer: differential effects on the family members. *Oncology Nursing Forum*, 20(10), 1559-1566.
  47. Davido, R. (1976). *Le langage du dessin chez l'enfant*. Paris: P.U.F.
  48. Debiene, M.C. (1968). *Le dessin chez l'enfant*. Paris: P.U.F.
  49. Decobert, S., Sacco, F. (1995). *Le dessin dans le travail psychanalytique avec l'enfant*. Ramonville Saint-Agne: Edition Eres.
  50. Dennis, W., Uras, A. (1965). The religious content of human figure drawings made by nuns. *Journal of Psychology*, 61, 263-266.
  51. DeOrnellas, K., Kottman, T., Millican, V. (1997). Drawing a family: Family art assessment in Adlerian therapy. *Individual Psychology: Journal of Adlerian Theory, Research and Practice*, 53 (4), 451-460.
  52. Deren, S. (1975). An empirical evaluation of the validity of the Draw-A-Family Test. *Journal of Clinical Psychology*, 31, (3), 542-546.
  53. Didillon, H., Vanderwiele, M. (1988). Le test du dessin de la famille chez les écoliers congolais. *Revue Belge de Psychologie et de Pédagogie*, 50(201), 1-16.
  54. Dolto, F. (1979). *L'image inconsciente du corps*. Paris: Seuil.
  55. Dubuc, B., Dudek, S. (1984). Le développement de production d'un dessin chez les enfants de l'école élémentaire. *Enfance*, 2, 189-200.
  56. Dittus, L. (1971). *La méthode des fables en psychanalyse infantile*. Paris: L'arche.
  57. Engelhart, D. (1973). Etude dimensionnelle des indices de personnalité de l'enfant. *Revue de Psychologie Appliquée*, 23 (2) 91-104.
  58. Engelhart, D. (1980). *Dessin et personnalité chez l'enfant*. Monographies françaises de psychologie, Paris: CNRS.
  59. Ferraris, O.A. (1973). *Les dessins d'enfants et leur signification*. Verviers: Marabout.
  60. Feuer, M. (1989). „Elrontott” családrajzok szerepe a gyermek-pszichodiagnosztikában (Semnificația desenului familiei „răsfățate” în psihodiagnosticul copilului). *Magyar Pszichológiai Szemle*, 45 (4), 370-386.



61. Fleuridas, C.L. (1988). Treatment component analysis of the Milan systemic model: A family therapy outcome study. *Dissertation Abstracts International*, 48 (11-B), 4312.
62. Forest, M., Thomas, G.V. (1991). An exploratory study of drawings by bereaved children. *British Journal of Clinical Psychology*, 30 (4), 373-374.
63. Fury, G., Carlson, E.A., Sroufe, L.A. (1997). Children's representation of attachment relationships in family drawings. *Child Development*, 68(6), 1154-1164.
64. Gal&ic-Pirotte, M. (1971). Image paternelle etrâussite scolaire. *Bulletin de Psychologie Scolaire et d'Orientation*, 20 (3), 120-138.
65. Garadno, A.C. (1988). A revised scoring method for kinetic family drawings and its application to the evaluation of family structure with an emphasis on children from alcoholic families. *Dissertation Abstracts International*, 49 (4-B), 1385. •
66. Gardner, H. (1982). *Gribouillages et dessins d'enfants, leur signification*. Bruxelles: P. Mardaga.
67. Gendre, F., Kirkland, K.D. (1977). Unobtrusive assessment of interpersonal affect through expressive line drawings. *Perceptual and Motor Skills*, 44, 423-428.
68. Glaister, J.A. (1994). Projective drawings. : helping survivors of childhood abuse recognise boundaries. *Journal of Psychosocial and Nursing Mental Health Services*, 32 (10), 28-34.
69. Goldschmidt, H.L. (1991). Mother's psychological responses to the kinetic family drawings of conduct-disordered adolescents (projective drawings). *Dissertation Abstracts International*, 52 (3-B), 1717.
70. Goodenough, F. (1957). *L'intelligence d'après le dessin*. Paris: P.U.F.
71. Grimard, L. (1982). *Le contenu du dessin de la famille auprès d'adolescents, garçons et filles âges de 12 à 17 ans*. Mémoires de maîtrise. Trois-Rivières: Université du Québec à Trois-Rivières.
72. Grzywa, A., Kucharska-Pietura, K. (1998). Dynamika obrazu rodziny w pracach graficznych chorych na schizofrenie paranoidalną (Dinamica imaginii familiei în lucrările grafice ale pacienților cu schizofrenie paranoidă). *Psychiatria Polska*, 32 (1), 47-57.
73. Guillaume J.J. (1983). *Psychologie et éducation, Tome 3: l'examen psychologique de l'enfant et de l'adolescent*. Paris: Fernand Nathan.
74. Hackbarth, S.G., Murphy, H.D., McQuary, J.P. (1991). Identifying sexually abused children by using kinetic family drawings. *Elementary School Guidance and Counseling*, 25 (4), 255-260.
75. Halvorsen, M. (1996). Children's drawings and loneliness: The concept of loneliness in middle childhood. *Master Abstracts International*, 34(1), 421.
76. Hamilton, L.S. (1984). Human figure drawings as measure of self-concept development in bilingual children. *Journal of Instructional Psychology*, 11 (1), 28-36.
77. Handler, L., Habenicht, D. (1994). The kinetic family drawing technique: A review of the literature. *Journal of Personality Assessment*, 62 (3), 440-464.
78. Harris, D.B. (1963). *Goodenough-Harris Drawing Test*. New York: Harcourt, Brace & World inc.
79. Harsanyi, I. (1965). School children's drawing in which is represented as a mean for revealing family relation and self-concept. *Psychological Abstract*.
80. Holty, R., Moran, P.W., Brannigan, G. (1986). Social schemas in the Kinetic Family Drawing of young adults. *Journal of Social Psychology*, 126 (5), 689-690.
81. Holtzberg, J.D., Wexler, M. (1950). The validity of human form drawings as a measure of personality deviation. *Journal of Projective Techniques*, 14, (4), 343-361.
82. Hulse, W.C. (1951). The emotionally disturbed child draws his family. *Quarterly Journal of Child Behavior*, 3, 152.
83. Ionescu, S., Lhote, C., Jacquet, M.-M. (1997). *Les mécanismes de défense: théorie et clinique*. Paris: Nathan Université
84. Jackson, L. (1950). A study of sado-masochistic attitudes in a group of delinquent girls by means of a special design projection test (Family Attitude Test). *The British Journal of Medical Psychology*, 22, 53-65.
85. Jacobson, A. (1973). *A study of Kinetic Family Drawings of public school children, ages six through nine*. Teză de doctorat înedită; Cincinnati University.
86. Jolles, L., Beck, H.S. (1953). A study of the validity of some hypothesis for the qualitative

- interpretation of the HTP for children of, elementary schoolage: vertical placement. *Journal of Clinical Psychology*, 9, 164-167.
87. Jourdan-Ionescu, C, Palacio-Quintin, E. (1995). Etude de l'interaction des facteurs de risque et de protection chez les jeunes enfants frequentant un service d'intervention precoce. Cerere de subvenție către Consiliul din Qu<sup>^</sup>bec pentru Cercetare Socială.
  88. Jourdan-Ionescu, C, Palacio-Quintin, E, Desaulniers, R., Couture, G. (1998). *Etude de l'interaction des facteurs de risque et de protection chez les jeunes enfants frequentant un service d'intervention precoce*. Raport de cercetare prezentat Consiliului V din Quebec pentru Cercetare Socială. Trois-Rivieres: Universite du Quebec â Trois- Rivieres.
  89. Kaplan, B.J. (1991). Grafic indicators of sexual abuse in drawings of sexually abused severely emotionally disturbed children and nondisturbed children (child sexual abuse). *Dissertation Abstract International*, 52 (2-B), 1065.
  90. Kaplan, N., Main, M. (1986). *A system for classifying children's drawings in term of the representation of attachment*. Manuscris nepublicat: Berkeley University.
  91. Kidd, A.H., Kidd, R.M. (1995). Children's drawings and attachment to pets. *Psychological Reports*, 77(1), 235-241.
  92. Kim, Chi, N. (1989). *La personalite et l'epreuve de dessin multiple*. Paris: RU.F.
  93. Knoff, H.M., Prout, H.T. (1985). The Kinetic Drawing System: A review and integration of the kinetic family and school drawing techniques. *Psychology in the School*, 22 (1), 50-59.
  94. Koch, C. (1969). *Le test de l'arbre*. Lyon: Vitte ed., Collection animus et anima.
  95. Koenigh, F. (1979). Dominant parent as projected by homosexual and heterosexual males. *Journal of Sex Research*, 15 (4), 316-320.
  96. Kopizz, E. (1964). *The Bender Gestalt test for young children*. London: Grune & Stratton inc.
  97. Kopizz, E.M. (1968). *Psychological evaluation of children's human figure drawings*. New York: Grune & Stratton.
  98. Kos, M., Biermann, G (1977). *La familie enchantee*. Paris: Centre de Psychologie Appliquee.
  99. Lafrance, D. (1979). *Etude des caracteristiques generales du dessin de la familie chez les adolescents de 12 â 17 ans*. Memoires de maîtrise. Trois-Rivieres: Universite du Qu<sup>^</sup>bec â Trois- Rivieres.
  100. Lara, A., Garcia, T., Acevedo, M. (1995). Evaluacion de las reacciones de los niños de las etapas de apego en niños Mexicanos por medio de dibujo de la familia. Seguimiento a un año (Evaluación de los patrones de apego en los niños mexicanos con el apoyo del dibujo de la familia: Estudio a largo plazo de un año). *Salud Mental*, 18 (1), 56-60.
  101. Lehner, GR, Gunderson, E.K. (1953). Family relationships in the D.A.P test. *Journal of Personality*, 21, 392-399.
  102. Lessler, K., Erikson, M.T. (1968). Response to sexual symbols by elementary school children. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 32, 473-477.
  103. Lieberman, F.R. Baer (1992). Validity of the Kinetic Family Drawings as a measurement of the perception of family relationships and family dynamics (parental care). *Dissertation Abstracts International*, 53 (6-B), 3203.
  104. Lindquist, N.C. (1992). Figure and family drawings of eating disordered females. *Master Abstracts International*, 30, (20), 384.
  105. Longmaid, K.J. (1994). Representation of relationships in children's family drawings and prediction of early school outcomes. *Dissertation Abstracts International*, 54 (8-B), 4395.
  106. Ludwig, DJ. (1969). Self perception and the draw-a-person test. *Journal of Projective Techniques*, 33, 257-263.
  107. Luquet, G.H. (1967). *Le dessin enfantin*. Neuchâtel: Delacheux & Niestle.
  108. Machover, K. (1949). *Personality projection in the drawing of human figure*. Springfield: Thomas Publishers.
  109. Maggi, A. (1970). *Teste do desenho em cores da familia*. Sao Paulo: Instituto de Psicologia de Universidade de Sao Paulo (IPUSP), Dissertação de Mestrado.
  110. Matejcek, Z., Strohbachova, I. (1981). Kresba zacinovane rodiny (Desenul familiei vrăjite). *Ceskoslovenska-Psychologie*, 25 (4), 316-329.
  111. McPhee, J.P., Wegner, K.W. (1976). Kinetic family drawing styles and emotionally disturbed childhood behavior. *Journal of Personality Assessment*, 40 (5), 487-491.

112. Minkowska, F. (1952). La typologie constitutionnelle vue à travers le Rorschach et les dessins d'enfants. *Revue de Morphophysiologie humaine*, 3, 121.
113. Morgenstern, S. (1937). *Lapsychanalyse infantile*. Paris: Denoel.
114. Morval, M. (1973). Etude du dessin de la famille des ^colîijfe montrealais. *Revue de Psychologie et des palpliquee*, 23 (2), \$17-89
115. Morval, M. (1974). Apropos de Pinterpretation du dessin de famille. *Revue de Psychologie et des Sciences de l'Education*, 9 (4), 457-473.
116. Morval, M. (1975). Le dessin de la famille d'enfants priv^s de pere. *Enfance*, 1, 37-45.
117. Morval, M. (1986). *Stress et famille: vulnerabilite, adaptation*. Montr&il: P.U.M.
118. Morval, M., Laroche, J.-L. (1976). Constance du dessin de famille. *Revue de Psychologie Appliquee*, 26 (2), 475-481.
119. Moetkoff, D., Lazarus, P. (1983). The Kinetic Family Drawing: The reliabilty of an objective scoring system. *Psychology in the Schools*, 20, 16-20.
120. Muchielli, R. (1960). *Lejeu du monde*. Paris: P.U.F.
121. Muchielli, R. (1963). La notion de projection. *Bulletin de Psychologie*, XVII(221),2-1.
122. Muller, P. (1958). *Recherches sur le dynamisme enfantin*. Berne: Ed. Hans Huber.
123. Myers, D.V. (1978). Towards an objective evaluation procedure of the Kinetic Family Drawings (KFD). *Journal of Personality Assessment*, 42 (4), 358-365.
124. Nanpon, P. (1986). Les parents et les grand-parents dans le dessin de la famille. *Statut familial et statut linguistique. Enfance*, 39 (4), 367-377.
125. Nuttal, E.V., Chieh, L., Nuttal, R.L. (1988). Views of the family by Chinese and U.S. children: A comparative study of kinetic family Drawings. *Journal of School Psychology*, 26 (2), 191-194.
126. O'Brien, R.P., Patton, W.F. (1974). Development of an objective scoring method for Kinetic Family Drawings (KFD). *Journal of Personality Assessment*, 38(2), 156-164.
127. Ortega, A.C., Pereira dos Santos, M.P. (1987). O desenho sa familia como tecnica de investigacao psicologica: Influencias da idade, sexo e ordemde nascimento (Desenul familiei ca tehnică de evaluare psihologică: Influența vârstei, sexului și ordinii nașterii). *Psicologia Teoria e Pesquisa*, 3 (3), 239-249.
128. Osterrieth, P.A., Cambier, A. (1969). Essai d'investigation rigoureuse du dessin chez l'enfant. *Revue de Neuropsychiatrie Infantile*, 17 (6-7), 393-409.
129. Oullette, F.-R., Charbonneau, J., Jourdan-Ionescu, C, Palacio-Quintuy E., Nadeau, P, Methot, C, Moore, J., Patenaude, C, Streit, Y. (1999). Trajectoires d'intervention et lien familial dans des situations dej placement en famille d'accueil: les points de vue des differents acteurs. Laborator prezentat la al 5-lea Simpozion din Quebec de cercetări asupra familiei. Trois-Rivieres.
130. Payne, M.A. (1996). Some effects of sex, age, and household structure of family drawings of Barbadian children. *Journal of Social Psychology*, 136 (5), 567-568.
131. Pecanha, D.L. (1997). *A reciprodidade de desenvolvimento entre a crianca corn ama e sia familia*. Sao Paulo: Instituto de Psychologiei de Universidade de Sao Paulo (IPUSP), Tezã de doctorat.
132. Pelletieri, A.J. (1971). Family in action drewings of poor readers. Comunicare prezentată la Congresul Național de Lectură, Tâmpa, decembrie.
133. Pianta, R.C., Longmaid, K., Ferguson, J.E. (1999). Attachment-based, classification of children's family drawings: Psychometric properties relations with children's adjustment in kindergarten. *Journal ofClinical ChildPsychology*, 28 (2), 244-255.
134. Porot, M. (1965). Le dessin de la famille. *Revue de Psychologie Appliquee*, 75 (3), 179-192.
135. Rabinowitz, A. (1992). Acceptance-rejection and height of parental, figures on the Kinetic Family Drawings. *Perceptual and Motor Skills*, 74 (1), 329-330.
136. Rambert, M. (1969). *Das puppenspiel inder kinder psychoterapie*, în Kos, M., Biermann, G. (1977). *La familie enchantee*. Paris: Centre de Psychologie Appliq^e.
137. Raskin, L.M., Bloom, A.S. (1979). Kinetic Family Drawings by children with learning disabilities. *Journal of Pediatric Psychology*, 4 (3), 247-251.
138. Raskin, L.M., Pitcher-Backer, G (1977). Kinetic family drawings by children with

- perceptual-motor delays. *Journal of Learning Disabilities*, 10 (6), 370-374.
139. Reynolds, C.R. (1978). A quick-scoring guide to the interpretation of children's Kinetic Family Drawings (KFD). *Psychology in the Schools*, 15 (4), 489-492.
  140. Reznikoff, M, Reznikoff, H.R. (1956). The Family Drawing test: A comparative Study of Children's Drawings. *Journal of Clinical Psychology*, 37(1), 73-80.
  141. Rodgers, P. (1992). *A correlational developmental study of sexual symbols, actions, and themes in children 's Kinetic Family and Human Figure Drawings*. Teză de doctorat inedită: Universitatea Andrews.
  142. Royer, J. (1984). *La personnalite de l'enfant a travers le dessin du bonhomme*. Bruxelles: Editest, 2eme edition.
  143. Royer, J. (1993). *Uexamen psychologique de l'enfant*. Marseille: Hommes et Perspectives.
  144. Royer, J. (1995). Theorie et pratiques psychologiques concernant le dessin d'enfant. *Psychologie et Psychometrie*, 16 (4), 79-97.
  145. Sami-Ali, M. (1974). *L'espace imaginaire*. Paris: Gallimard.
  146. Sattler, J. (1990). *Assessment of children*. San Diego: Jerome M. Sattler, Publisher.
  147. Schachter, J., Cotte, S. (1953). Les divers tests de dessin. *Sauvgarde de l'enfance*, 8, 620-633.
  148. Schilder, P. (1968). *L'image du corps*. Paris: Gallimard.
  149. Schildkrout, M, Shenker, R., Sonnenblik, M. (1972). Human figure drawings in adolescence. *Australian Psychologist*, 8, 77-78.
  150. Schmidl-Waehner, T. (1942). Formal criteria for the analysis of children's Drawings. *American Journal of Ortopsychiatry*, 12, 95-103.
  151. Segers, J.-E., Liegeois, M. (1974). Application du „Goodenough-Harris Drawing Test". *Revue Belge de Psychologie et de Pedagogie*, 35(145-146), 1-20.
  152. Shapiro, T., Stine, J. (1965). The figure drawings of three-years-old children. A contribution to the early development of body image. în R.S. Eissler, A. Freud, H. Hartmann și M. Kris (editori), *The*
  153. *VI*
  154. *psychoanalytic study of the child*, XX. New York: International Universities Press. Inc.
  155. Shaw, J.G. (1990). A developmental study on the kinetic family drawing for nonclinic, black child population in the Midwestern region of the United States. *Dissertation Abstracts International*, 50 (10-B), 4797.
  156. Sindou, G. (1991-92). Images de soi et adaptation scolaire chez des enfants de parents divorcés. *Psychologie et Education*, 8, 9-38.
  157. Soes, B. (1984). Om „Kinetic family Drawing": Testens, anvendelse, dens begrensninger og muligheder („Desenul Familiei în Mișcare": Utilizări, limite și posibilități). *Skolepsykologi*, 21 (5-6) 450-465.
  158. Sourkes, B.M. (1991). Truth to life: Art therapy with pediatric oncology patients and their siblings. *Journal of Psychosocial Oncology*, 9 (2), 81-96.
  159. Spigelman, G, Spigelman, A., Engelson, I.L. (1992). Analysis of family drawings: A comparison between children from divorce and non-divorce families. *Journal of Divorce and Remarriage*, 18 (1-2), 31-54.
  160. Spitzer, R.L., Williams, J.B., Gibbon, M. (1990). *SCID versions I et II (Structural Clinical Interview for DSM-III-R Personality Disorders)*. American Psychiatric Press.
  161. Spotts, J., Brooks, J. (1993). Oh no, not again! în L.B. Golden și M.L. Norwood (editori), *Case studies in child counseling*. New York: Merrill-Macmillan Publishing.
  162. Standard, H.C.III. (1994). An investigation of normative adolescent separation-individuation features in the Kinetic Family Drawings of adolescents. *Dissertation Abstracts International*, 54 (8-B), 4408.
  163. Starr, S., Marcuse, F.L. (1959). Reliability in the draw-a-person test. *Journal of Projective Techniques*, 23, 83-86.
  164. Stora, R. (1963). Etude historique sur le dessin comme moyen d'investigation psychologique. *Bulletin de Psychologie*, 225 (17), 266-307.
  165. Stora, R. (1975). *Le test du dessin de l'arbre*. Paris: Jean-Pierre Delarge.

166. Sulestrowska, H., Bienicka, A., Arendarska, B. (1987). Proieckjia własnej rodzinnej wychowankow domu dziecka w tescie rysunkowim „Zacharowana rodzina” (Proiecția unei situații familiale prin intermediul membrilor din casa în care locuiește copilul pe baza unui test de desen: Familia Vărăjită). *Psychiatria-Polska*, 21 (2), 103-109.
167. Tharinger, D.J., Stark, K.D. (1990). Aqualitative versus quantitative approach to evaluating the Draw A Person and Kinetic Family Drawing: A study of mood and anxiety disorder children. *Psychological Assessment*, 2 (4), 365-375.
168. Thompson, L. (1975). *Kinetic Family Drawings of adolescents*. Teză de doctorat inedită: San Francisco, Școala Californiană de Psihologie Profesională.
169. Traube, T. (1938). La valeur diagnostique des dessins des enfants difficiles. *Archives de Psychologie*, 26, 285-309.
170. Van Krevelen, D.A. (1975). On the use of the family drawing test. *Acta Paedopsychiatrica*, 41 (3), 104-109.
171. Wallon, P., Cambier, A. Engelhart, D. (1990). *Le dessin de l'enfant*. Paris: P.U.F., Paideia.
172. WidlScher, D. (1965). *L'interpretation des dessins d'enfant*. Bruxelles: Dessart et Mardaga, Collection Psychologie et sciences humaines.
173. Wilner, R.S., Rau, G.H. (1976). Family systems drawings. *Family Tyherapy*, 3 (3), 245-267.
174. Winnicott, D.W. (1969). *De la pediatrie a la psychanalyse*. Paris: Payot.
175. Winnicott, D.W. (1971). *La consultation therapeutique de l'enfant*. Paris: Gallimard.
176. Worden, M. (1985). A case study comparison of the Draw-A-Person and Kinetic Family Drawing. *Journal of Personality Assessment*, 49 (4), 427-433.
177. Wright, J.H., McIntyre, M.P. (1982). The Family Drawing Depression Scale. *Journal of Clinical Psychology*, 38 (4), 853-862.

**Anexă:**  
**GRILA DE COTARE**  
**EXEMPLU DE COTARE A UNUI DESEN AL UNUI COPIL FĂRĂ PROBLEME**

Prezentăm un exemplu de desen al familiei realizat de către un copil de șapte ani „normal”. L-am ales datorită anumitor dificultăți de cotare. În fapt, Francis (**desenul 11**) a realizat un desen neconvențional, casa sa ocupând o mare parte față de familia sa. Pentru cotare, am inclus și partea cu desenul familiei în mărime reală (**desenul 11 bis**). Fratele său mai mic Simon (6 ani și 9 luni) a făcut un desen care prezintă aceeași structură (desenele au fost realizate fără ca cei doi copii să vadă desenele unul celuilalt) și acesta este motivul pentru care l-am adăugat desenului lui Francis, totuși, fără a-l cota sau analiza (**desenul 12**). Anamneză lui Francis, realizată cu ajutorul mamei, este inclusă în prima parte. Grila de cotare completă și interpretările ce decurg din aceasta formează partea a doua a exemplului.

Acest exemplu va permite fără îndoială înțelegerea modului cum se cotează un desen al familiei, dar și sesizarea importanței anamnezei pentru interpretarea datelor desenului. Reamintim că grila de cotare a fost concepută pentru a permite o utilizare relativ suplă; este vorba, cum se poate vedea și din desenul lui Francis, și mai exact din situația desenului familiei, de adaptarea la necesități.

Poate că ar fi interesant pentru sesizarea aspectelor legate de dezvoltare și a celor proiective, evidențiate prin desenul familiei, să comparăm desenul lui Francis cu cele ale altor copii de aceeași categorie de vârstă, care ilustrează lucrarea de față (Emanuelle, Mathieu, Melody).

Provenind dintr-o familie biparentală intactă, de nivel socio-economic mediu, Francis, 7 ani și 7 luni, are un frate de 6 ani, Simon. Mama, 34 de ani, care stă acasă pentru a-și crește copiii, este în prezent însărcinată în luna a patra. Tatăl, 41 de ani, lucrează ca tehnician la o fabrică de hârtie, unde are program în trei schimburi, ceea ce nu este totdeauna ușor pentru viața de familie. Bunicii materni și paterni, la fel ca și unchii, mătușile și verii locuiesc în același oraș. Familia lărgită se reunește cel puțin o dată la două săptămâni.

Sarcina și nașterea au decurs în bune condițiuni (exceptând grețurile din primele cinci luni de sarcină, la fel ca și în celelalte sarcini). Francis a avut o dezvoltare fără probleme, a vorbit devreme, a mers la aproximativ un an, și atunci și-a însușit controlul sfincterian într-o săptămână. Doarme și mănâncă foarte bine. Este sănătos și n-a avut decât de două sau trei ori otită, când era mai mic (în timpul primilor doi ani de viață). Francis n-a avut vreo reacție anume la nașterea fratelui său; de obicei adoptă față de el o atitudine protectivă.

Familia s-a mutat de două ori de la nașterea lui Francis. Ultima mutare s-a datorat achiziționării casei socrilor, casă în care Francis și fratele său împart aceeași cameră.

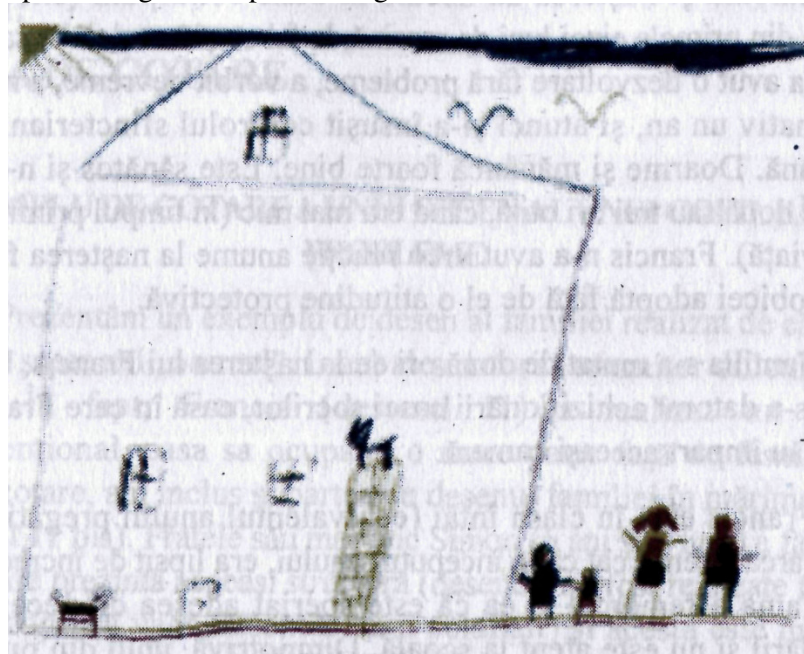
Francis este în clasa întâi (echivalentul anului pregătitor) și învățătoarea a remarcat că la începutul anului, era lipsit de încredere în sine. Mama a remarcat și ea că este speriat adesea de necesitatea acomodării și nu este atent la școală. Dimpotrivă, unul din punctele forte ale lui Francis este de a-și face prieteni cu ușurință și de a fi foarte sociabil.

Francis are o pisică, fratele său are și el una, dar atitudinea lor față de animale este total diferită. Francis, când nu poate adormi, preferă să-și strângă pisica în brațe; la fel cum a rămas atașat și de ursul de pluș pe care-l poartă peste tot. Dimpotrivă, fratele său mai mic este mai puțin atașat de ursul său și rar își ține mult timp în brațe pisica. Când se joacă, Francis poate rămâne absorbit de același joc mult timp. Jucăriile sale preferate sunt mașinuțele, jocurile tip lego și nintendo. Îi place, de asemenea, să urmărească documentare la TV. În general, este un copil căruia îi place să-și piardă timpul, să pună întrebări și care este capabil să facă compromisuri. După mama sa, Francis este foarte apropiat de părinții săi. Mama face o paralelă între propria sa situația familială (a doua născută, dintre cei trei frați), caracterul său de când era copil, pe de o parte, și cel de-al doilea copil al său, pe care-l descrie ca fiind mai dificil decât Francis (fratele său manifestând ușoare tulburări ale somnului, de alimentație, suferind de astm, instabil, etc.)

**Notă preliminară la cotarea desenului familiei**

În general, etapa finală a cotării este urmată de o analiză vizând stabilirea de legături între informațiile din anamneză, observarea copilului în mediul său de viață, rezultatele altor probe proiective și evaluările nivelului cognitiv, și sinteza datelor reieșind din desenul familiei. Or, noi am cules pentru ilustrarea utilizării testului desenului familiei doar o anamneză și desenul familiei unui copil. Am putut obține și un desen al familiei din partea fratelui subiectului, ceea ce constituie o dată

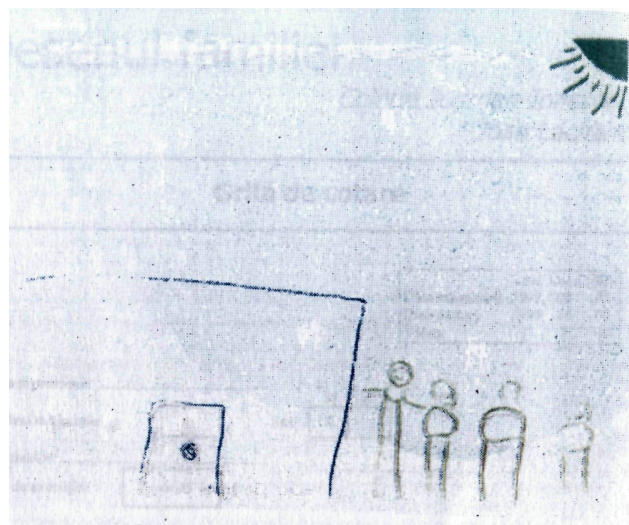
suplimentară pentru înțelegerea dinamică a personalității lui Francis. Așa cum s-a indicat anterior, alte observații și măsuri de evaluare ar permite confirmarea sau invalidarea ipotezelor pe care le-am formulat în sinteza pe care o găsim în partea 7 a grilei.



**Desenul 11: Francis, 7 ani și șapte luni**



**Desenul 11 bis**



**Desenul 12: Simon, 6 ani și 2 luni, fratele lui**

## Grilă de cotare

	Anul	Luna	Ziua
Data examinării	1997	05	03
Data nașterii	1998	10	03
Vârsta	7	7	00

Nume și prenume: .....

Numărul subiectului

Sex

M	F
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Examinator: .....

Timp de execuție

7 min 35''

### 1. Observarea subiectului pe timpul administrării testului

a. **Aparența:** De talie medie, Francis pare sănătos. Este îmbrăcat adecvat și simplu. Puțin timid, nu îndrăznește să privească prea mult examinatoarea în timpul prezentării, dar o urmează bucuros în sala de testare .....

b. **Limbajul:** Cu excepția pronunțării lui „s”, preschimbat în „ș”, vorbește clar și articularea sa este bună. Are o voce vioaie și debitul este fluid .....

c. **Atitudinea subiectului, spontaneitatea și inițiativa:** Este un copil jovial, sociabil, silitor. Vorbește la început, apoi se concentrează asupra sarcinii sale și începe să vorbească din nou pentru a întreba dacă poate să adauge ceva (pisicile sale). Îndemnul examinatoarei de-a desena ceea ce dorește, îl face să se simtă mai în largul său. Devine mai spontan la sfârșitul testării și manifestă inițiativă în cadrul pus la dispoziție .....

d. **Maniera de relaționare:** Urmează adultul cu oarecare timiditate, dar fără teamă, și este satisfăcut de-a fi obiectul atenției acestuia. Se așează și așteaptă instrucțiunile. Se străduiește să arate adultului ceea ce poate, și să-i facă pe plac (aranjează cutia de culori și pune creioanele înapoi în suport după utilizarea lor). Dovedește, de asemenea, nevoie de aprobare. ....



e. **Adaptarea la situația de testare, gradul de cooperare:** *Acceptă consemnul cu atenție, fără să conteste sarcina. Pare să o aprecieze ca fiind ușoară, și îi face plăcere să deseneze. Pare să-și facă mai întâi o imagine mentală a ceea ce urmează să deseneze, apoi trece la execuție cu un gest sigur și rapid, cu excepția a mici ezitări pentru alegerea culorilor.* .....

f. **Gradul de atenție:** *Are tendința să tacă pentru a lucra și pare foarte concentrat.* .....

g. **Nivelul de anxietate, reacția în fața dificultăților:** *Nu se remarcă anxietate în atitudinea copilului, cu excepția unei ușoare timidități la începutul testării. Singurele mici dificultăți întâlnite vizează alegerea culorilor pentru pisică și pentru părul mamei sale. A găsit soluția optând pentru o culoare de contur în cazul pisicii și pentru o culoare apropiată pentru părul mamei.* .....

h. **Alte emoții observate:** *A părut entuziast când a vorbit despre pisicile sale: ele îi conferă siguranță și îl consolează. Relația între pisici și el este ambiguă: nu sunt prea fericite să fie ținute, dar se obișnuiesc cu el. Din întrebările dirijate, se manifestă o vinovăție: povestește că nu este tot timpul cuminte, cu semnificația că i-ar plăcea să fie mai cuminte.*

i. **Derularea testării; secvența verbală (verbalizare și notificări) și non-verbală (mișcarea liniei, progresul desenului, etc.):** *Francis (dreptaci) așează cutia de culori, ezită între culori, apoi spune că va începe cu soarele (galben, în colțul stâng). Rotește foaia pentru a-l colora. Ezită și desenează solul, maro. Face casa (în violet), ferestrele de sus în jos (galben-auriu), ușa, apoi cerul. Mișcarea este dextrogiră. Desenează un personaj în picioare: un dreptunghi deschis (gambe), două pătrate (partea de jos și cea de sus a corpului), brațele, apoi capul pe care-l colorează înainte de a-i desena trăsăturile feței și de-a colora corpul. Procedează la fel și pentru al doilea personaj. După ce a întrebat dacă poate să-și deseneze pisicile, trasează în casă o bibliotecă galbenă cu cărți (mama lui a instalat-o, pisicii îi place să urce pe ea) și desenează corpul, capul, urechile și coada pisicii sale, apoi pentru cea de-a doua pisică. Desenează după aceea cel de-al treilea și cel de-al patrulea personaj, și ei tot în picioare, începând tot de jos, și terminând cu fața și cu colorarea. În acest timp fredonează, apoi desenează trei păsărele descriind ceea ce a făcut* .....

j. **Comentarii și răspunsuri la întrebările dirijate:** *Întrebat, Francis răspunde că această familie se numește „Familia mea”, cei mai draguși sunt „tata și mama”, apoi „toată familia”, adăugând cu voce scăzută „și eu uneori”. Mama este dragușă pentru că face mâncare, tata pentru că îl ia să se plimbe cu bicicleta, „dar nu întotdeauna” (este o favoare). Fratele său, Simon, este draguș pentru că îl ajută la jocul nintendo, iar cele două pisici „dorm cu mine și mă consolează” (acest ultim cuvânt este pronunțat cu voce mai scăzută). Cel mai puțin draguș este Simon, pentru că uneori „mă lovește”. Cel mai fericit este el (câștigă la nintendo), cel mai puțin fericit este fratele său („se supără adesea”). La întrebarea „Dacă tu n-ai fi Francis în desen, atunci cine ai fi?” înțelege ce înseamnă dacă n-ar fi el și răspunde că i-ar place să fie fratele lui, pentru că ar fi singur, s-ar juca cu jucăriile acestuia și ar rămâne ucasă dimineața (fratele său nu merge la creșă decât după-amiaza).*

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: Francis ține să-și demonstreze competențele față de adulți, pentru a fi confirmat de acestu din urmă, dar și pentru că este sigur pe capacitățile sale. Totuși, încearcă să justifice ceea ce face, când trebuie să facă modificări lipsite de realism în desenul său, de exemplu referitor la culoare. El caută atunci aprobarea adultului. Se poate releva că singura familie semnificativă este familia sa (concepție egocentrică obișnuită pentru vârsta sa). Aceasta denotă satisfacție în trăirile sale în sânul familiei și un sentiment de apartenență. Se simte vinovat să vorbească despre familia sa în termeni critici, ceea ce-l face să înfrumusețeze situația și să nege că ar putea fi și persoane antipatice. Dar este și realist și recunoaște că el nu este întotdeauna draguș. Probabil că are rețineri în a vedea pe ceilalți membri ai familiei altfel decât în mod pozitiv. Dar acceptă că-și dă seama și de aspecte negative. Pare că-i este mai ușor să vorbească de antipatia fratelui său, și că afirmația corespunde realității (a se vedea anamneza). Dar, poate că este vorba, în același timp, de o mișcare defensivă, intervenind ulterior și absolvindu-l de vinovăția simțită inițial. Pare, de altfel, să-și valorizeze competența la jocul nintendo, și să găsească în aceasta o mare satisfacție. Referitor la fratele său și la pisici, care nu par fericiți, pare să descrie situații reale și-și demonstrează astfel conștiința asupra ceea ce-l înconjoară. Dar se poate că astfel își exprimă și sensibilitatea la situațiile cu care se confruntă: dezaprobare și constrângere. Referitor la identificare reiese o anumită ambivalență, totuși bine asumată. El este satisfăcut de poziția sa, dar i-ar place să fie singur și să aibă avantajele de-a fi mai tânăr.

**Desenul familiei \* 2**

## 2. Compoziția familiei desenate în raport cu familia reală

### a. Familia desenată:

Se înscriu în tabel personajele desenate în ordinea desenării\*. Se indică vârsta și rolul fiecărui personaj.

Ordinea (desenării)	Caracteristici sau numele personajului	Vârsta	Sexul	Rolul (tată, mamă, etc.)
1	<i>Francis</i>	7	<i>M</i>	<i>Subiectul</i>
2	<i>Simon</i>	6	<i>M</i>	<i>Frate</i>
3	<i>Mama</i>	?	<i>F</i>	<i>Mamă</i>
4	<i>Tata</i>	?	<i>M</i>	<i>Tată</i>
5				
6				
7				
8				

\* Dacă nu se cunoaște ordinea, se prezintă personajele de la stânga spre dreapta

### b. Familia reală:

Se indică subiectul-țintă încercuind numele acestuia și se ordonează membrii familiei după vârstă în sens descendent. Se precizează dacă este vorba de tată sau de soț (sau de mamă/soție) încercuind statutul corespunzător.

	Rol	Numele	Vârsta	Sexul	Diferențe față de desen	Persoana adăugată (A) - omisă (O)
a	Tată / soț	<i>Pierre</i>	41	<i>M</i>		
b	Mamă / soție	<i>Martine</i>	34	<i>F</i>		
c	Copilul 1	<i>Francis</i>	7	<i>M</i>		
d	Copilul 2	<i>Simon</i>	6	<i>M</i>		
e	Copilul 3	X		?		Fătul în pântecele mamei sale (O)
f	Copilul 4					
g	Altul 1					
h	Altul 2					

c. Cu ce personaj se identifică subiectul? La început cu el însuși, dar dacă examinatoarea insistă să se plaseze în afara familiei, se exclude, pentru că, probabil, n-a înțeles întrebarea. Se identifică apoi cu fratele său, pentru a-și putea folosi din nou jucăriile sale, apoi pentru a putea să se trezească mai târziu dimineața.

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: Absența viitorului nou-născut (din desen și comentarii) arată că sarcina mamei nu este, probabil, vizibilă, dar și relația mai semnificativă în plan afectiv cu fratele, decât cu un copil virtual. Ordinea din desen indică faptul că poziția sa în familie este valorizată (identificare bună). El ar vrea să fie fratele său, pentru că acesta din urmă ar fi singur dacă el ar lipsi, și pentru a se putea juca în continuare cu propriile sale jucării. Apoi, ar avea privilegiul copilului mai mic: fără școală, rămânând mai aproape de mama sa. Aceasta poate însemna că-și iubește locul în familie, dar că încearcă o ambivalență: a avea locul fratelui său, mai aproape de mamă, și fără să-și piardă din prerogative.

### 3. Aspectul dezvoltării

Nivelul grafic al personajului reușit cel mai bine:

6 ani și 6 luni

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: Personajele nu sunt foarte investite. Ele sunt foarte apropiate, ca formă, de omuleții-chibrit. Dar diferența față de vârsta reală este mică și puțin semnificativă.

### 4. Aspect global

#### 4.1 Amplasarea

a. Sensul foii \* Cel sugerat de examinător ( ☐ )

\* Rotirea foii (ex: ☐ )

X

b. Calitatea \* Distribuție regulată (echilibru, răspunzând unei anumite organizări)

\* Distribuție neregulată (un anumit dezechilibru în compoziție)

\* Distribuție haotică (aranjament bizar)

X

c. Situatrea desenului în cadrul foii (se poate nota mai mult de un amplasament)

\* Utilizarea spațiului global desen

X

\* Centru

\* Sus-Stânga

\* Centru-Dreapta

\* Sus-Centru

\* Jos-Stânga

\* Sus-Dreapta

\* Jos-Centru

\* Centru-Stânga

\* Jos-Dreapta

familie

X

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: Adoptă sensul propus, dar întoarce foaia pentru a colora un element. Dispunerea este citată ca regulată, deși casa, la stânga, dă o impresie de dezechilibru. Acest copil pare să aibă o funcționare a „Eului” și o inteligență normale, dar subzistă o oarecare fragilitate a structurii personalității. În plan spațial, desenul cuprinde tot spațiul, dar familia se află jos în dreapta. Pot fi date două interpretări: utilizarea foii aproape în întregime, desemnează o personalitate care ocupă un loc important în mediul său, și poate fi o anumită maturitate. Locul familiei, indică o investire a instinctelor de bază, a materialității, a căutării siguranței și stabilității, precum și a expansiunii, a deschiderii către mediu și a orientării către viitor.

## 4.2 Înălțimea

### a. Dimensiuni (în centimetri)

	Tată/soț	Mamă/soție	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Înălțimea totală	3,6	4,6	2,7	1,7				
Cap (fără păr)	0,9	0,7	0,9	0,4				
Trunchi (umeri - între gambe)	1,5	1,8	1,2	0,8				
Braț (umăr - deget)*	0,6 0,7	0,7 1,0	0,6 0,6	0,5				
Gambe (între gambe - picior)*	1,3	1,2	0,6	0,5				

### b. Proporții trunchi și cap, brațe și gambe

Se încercuiesc valorile în afara normelor și se indică prin „+” sau „-” direcția excesului:  
„+” = mai mare, și „-” = mai mic decât norma.

	Tată/soț	Mamă/soție	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
$1,5 \leq \text{Trunchi/Cap} \leq 2,4 \text{ cm}$	1,67	2,57 +	1,33 -	2				
$1,25 \leq \text{Braț/Trunchi} \leq 2,0 \text{ cm}^{**}$	0,43 .	0,47 .	0,5 .	0,63 .				
$0,75 \leq \text{Gambe/Trunchi} \leq 1,25 \text{ cm}^{**}$	0,8	0,67 .	0,5 .	0,63		.		

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: *proporțiile sunt infantile, sub nivelul său de vârstă. Acesta poate fi un indice de imaturitate. Dimensiunile reduse ale personajelor reflectă, poate, indici de depresie, de anxietate, de repliere în sine. Aceasta poate indica sentimente de inferioritate, de inadecvare și sentimente de constrângere.*

\* Când cele două brațe sau cele două gambe sunt de lungimi diferite, se notează cele două lungimi.

\*\* Când gambelile sau brațele sunt de lungimi diferite, se calculează media lungimilor celor două membre.

### 4.3 Trasajul\*

Se încercuiește tipul de trasaj când se repetă pentru aceeași linie

- Trasaj continuu
- Trasaj discontinuu
- Trasaj apăsător
- Trasaj lejer
- Trasaj sigur, direct
- Trasaj reluat
- Pointilism
- Striuri, umbre, carioiaj
- Estompă, griuri
- Tăieturi cu creionul, șterături cu guma
- Linii curbe

X
X
X

- Linii drepte
- Linii frânte, unghiulare
- Bucle
- Accentuarea liniei centrale verticale
- Accentuarea orizontalei
- Pete și porțiuni înnegrite
- Aspect murdar, mângălit
- Exces de precizie în detalii
- Părți lăsate albe, se precizează care: .....  
Centru dreapta .....
- Alte particularități, se precizează care....  
Delimitarea între partea de sus și de jos a  
foii

X
X
X

Orientarea trasajului:



Dextrorot ☐



Sinistrot ☐

Cele două sensuri alternativ ☐

Bogăția și sărăcia desenului din punct de vedere al completitudinii acestuia:

+	+/-	-
	X	

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: *Analiza trasajului (continuu, apăsător, sigur) și preferința pentru rectiliniaritate, indică o personalitate activă, sigură, dar și controlată. Linii drepte pun în evidență masculinitatea. Aspectul final al desenului este mediu: nu este nici rafinament, nici mângăleală. Zona goală (centru-dreapta) poate semnala un conflict sau o interdicție, la nivelul realizării Eului. De altfel, desenul este bogat prin abundența elementelor, demonstrând, în același timp o sărăcie a calității acestora. Aceste caracteristici pot fi legate în special de vârsta copilului, dar și de tipul său de personalitate: el este mai puțin interesat de minuțiozitate, și mai mult de culoare, de aspectul animat al desenului. Este mai preocupat de efectul ansamblului decât de lucrul minuțios al detaliilor. ....*

### 4.4 Dispunerea

a. Aliniamentul general al desenului (se utilizează un raportor)

\* Dreapta:  $\leq 15^\circ$



\* Dextrorot



\* Sinistrot



- Minor : (16° la 80°)

- Major : (81° la 180°)

	- Minor : (16° la 80°)	
	- Major : (81° la 180°)	

**b. Distanța**

(model: lungimea brațului cel mai lung)

- Regulată:
  - Normală (aproximativ o lungime de braț)
  - Excesivă (mai mult de o lungime)
  - Redusă (spațiul interior al unui braț care face un unghi de 45°)
- Neregulată:
  - Excesivă (mai mult de o lungime)
  - Redusă (spațiu mai mic decât al unui braț la un unghi de 45°)
  - Încălcare, se precizează: *Cerul trece peste acoperișul casei*


X
X
X

**c. Clasificarea personajelor**

- Criterii
  - pe vârstă
  - pe înălțime
  - pe sex
  - pe familie
- pe generații
  - copii în centru
  - alte criterii
  - fără criteriu


X

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: *Alinierea este dreaptă, ceea ce indică o funcționare normală. Neregularitatea distanțelor, puțin mai mare între Simon și mamă, și între aceasta și tată, ca și clasificarea pe generații pot reflecta o tendință de-a pune o oarecare distanță între copii și părinți, mai ales între Simon și mamă; aceasta poate, de asemenea indica o proximitate afectivă (poate afectată de ambivalență) între copii.* .....

**4.5 Perseverarea (Stereotipia elementelor)**

- Niciuna
- Minoră (perseverare la un personaj sau repetarea unuiu sau a câtorva elemente la mai multe personaje)
- Majoră (nediferențiere între personaje)

X

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: *La această vârstă, perseverarea nu este cu adevărat un indice patologic, mai ales când este vorba de reproducerea personajelor care au în mare aceeași formă. La limită, ea semnalează o relativă imaturitate* .....

#### 4.6 Factori regresivi

##### a. Regresie-simplificare (desene simplificate)

Majoră	Minoră	Niciuna
	X	

Explicație: Simplificarea (brațe, gambe și labele pisicii, toate în formă de chibrit) este cotate ca minoră, ținând cont de vârsta copilului și de nivelul său grafic general. ....

##### b. Fragmentare (prezența elementelor disociate)

Da	Nu
	X

Dacă da:

- Minoră:

- Părți disjuncte

- Spațiu lipsă


- Majoră:

- Părți foarte fragmentate

--

##### c. Scotomizare (elemente lipsă în ciuda spațiului disponibil)

Da	Nu
X	

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: Lipsesc mâinile și picioarele. Simplificarea lejeră și felul scotomizării reflectă mai degrabă imaturitate decât o patologie specifică. ....

##### d. Bizarerii

Explicație: .....

Da	Nu
	X

#### 4.7 Dispunerea fiecărui personaj

##### a. Echilibrul personajelor

Drept  $\leq 15^\circ$

Tată/soț	Mamă/soție	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
X	X	X	X				

- Dextrogiră



- Minoră:  $16^\circ - 45^\circ$

- Majoră:  $> 45^\circ$


- Sinistrogiră



- Minoră:  $16^\circ - 45^\circ$

- Majoră:  $> 45^\circ$


**b. Prezentarea siluetei**

	Tată/soț	Mamă/soție	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Din față	X	X	X	X				
Din profil							<i>pisică</i>	
Așezată								
Alungită								
Din spate								

**c. Poziția membrilor**

Identificarea poziției membrilor fiecărui personaj (ex: „||” = brațe lipite de corp; „—” = brațe întinse)

	Tată/soț	Mamă/soție	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Brațe	\ —	\ /	\ /	\ /				
Gambe								

**d. Postura și mișcarea**

	Tată/soț	Mamă/soție	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Cu mișcare								
Fără mișcare	X	X	X	X				

Explicații: Doar poziția brațelor, în „V” larg deschis, poate lăsa să se presupună puțină mișcare. Restul este destul de static.

.....

.....

.....



	Tată/soț	Mamă/soție	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Nici o problemă	X	X	X	X				
Probleme minore (ușoare neregularități)								
Probleme majore (diferențe bizare între cele două părți ale corpului)								

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: *Jumătatea superioară a a corpului este ușor descentrată în raport cu jumătatea de jos. Ansamblul elementelor indică o oarecare deschidere spre anturaj (poziția brațelor), un contact adecvat cu realitatea (poziția gambelor). Nu apare nici un dezechilibru accentuat.*

.....

.....

#### 4.8. Culoarea

##### a. Utilizarea culorii

- Monocromie
- Policromie (număr de culori utilizate)

21

##### b. Tipul de culori

- Culori calde (roșu, galben, portocaliu, etc.)
- Culori reci (albastru, alb, gri, etc.)
- Amestec din două tipuri de culori

X

##### c. Nuanțe

- Culori puternice (intense)
- Culori dulci, atenuate (pastel)

X

d. *Detalii particulare, precizați care: Francis evocă apropierea între personaje prin culorile utilizate: Francis și mama sa sunt amândoi în albastru și pisica este desenată cu bleu. Tatăl, mama și Simon au culoarea orange, tatăl pentru îmbrăcăminte, mama pentru păr și Simon pentru conturul corpului.* .....

.....

.....

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: *Utilizarea unei game largi de culori reflectă o afectivitate bogată și nuanțată. Intensitatea anumitor culori reflectă o intensitate emoțională.* .....

.....

.....

#### 4.9 Expresia

	Tată/soț	Mamă/soție	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Surâzătoare	X	X	X	X				
Tristă								
Neliniștită								
Agresivă								
Dezaprobatore								
Placidă								
Stranie								
Alta (se precizează)								

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: *Atitudinea afectivă care este pusă în evidență este un surâs, dar acesta nu este la fel de vizibil pentru fiecare personaj. Este mai puțin vizibil în cazul tatălui, ceea ce poate semnifica că Francis este mai puțin sigur de emoțiile tatălui, sau de ceea ce simte față de el. ....*

#### 5. Aspect detaliat

##### 5.1 Tip de detalii

a. *Esențiale* (necesare pentru recunoașterea formei)

X

b. *Accesorii* (legate de tema deseneului, detalii vestimentare)

X

c. *Adiționale* (depărtate de temă, de exemplu, norii)

X

d. *Neobișnuite* (de exemplu, organe interne văzute în transparență și organe sexuale)

Precizați care: .....

##### 5.2 Detalii corporale

###### a. Nivel de ansamblu

• Detalii asemănătoare pentru fiecare personaj

X

• Detalii diferite pentru fiecare personaj

Precizați detaliile: *Hainele și forma corpului sunt destul de asemănătoare. ....*

### a. Nivel specific

Se notează pentru fiecare personaj al familiei tipul de detalii după următoarea scală:

0 = Omiterea unui element

1 = Nici un detaliu subliniat în vreun fel

2 = Elemente lucrate cu minuțiozitate

3 = Detaliu accentuat în mod special (prin linie, formă, culoare, etc.)

4 = Detaliu foarte bizar

	Tată/soț	Mamă/soție	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
1. Păr	0	3	0	0				
2. Cap	1	1	1	1				
3. Expresia feței	1	1	1	1				
4. Sprâncene	0	0	0	0				
5. Ochi	1	1	1	1				
6. Direcția privirii*	0	0	0	0				
7. Nas	1	1	1	1				
8. Pomeți	0	0	0	0				
9. Gură	1	1	1	1				
10. Urechi	0	0	0	0				
11. Barbă, mustață	0	0	0	0				
12. Bărbie	1	1	1	1				
13. Gât	0	0	0	0				
14. Trunchi (umeri, piept, buric)	1	1	1	1				
15. Talie, bazin, fese	1	1	1	1				
16. Organe interne**	0	0	0	0				
17. Organe sexuale**	0	0	0	0				
18. Braț	1	1	1	1				
19. Mâini	0	0	0	0				
20. Degete	0	0	0	0				
21. Gambe	1	1	1	1				
22. Coapse	1	1	1	1				
23. Picioare	0	0	0	0				
24. Altele (se precizează)								

\* Se indică sensul privirii (jos, stânga, etc.)

\*\* Aceste detalii au o semnificație clinică

Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice: *Puține detalii ale personajelor sunt subliniate în mod deosebit; este ca și cum corpurile diferitelor personaje ar fi mai puțin investite, în genere, în privința formei, mai puțin valorizate și diferențiate, fiind investite mai mult prin culoare. Singurele omisiuni care, pot fi luate în considerare, la această vârstă, sunt cele ale mâinilor și picioarelor.*

### 5.3 Sexualizare

	Tată/soț	Mamă/soție	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Niciuna	X		X	X				
Păr		X						
Mustață și/sau barbă								
Accesorii								
Îmbrăcăminte								
Altele								

**Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice:** *Diferențele sexuale sunt inexistente, mai puțin în ceea ce privește părul mamei, atribut sexual secundar. Personajul feminin, văzut din această privință, este ceva mai diferențiat.* .....

### 5.4 Adăugiri

- Îmbrăcăminte
- Accesorii (bijuterii, etc.)
- Animale

X
X

- Elemente ale naturii
- Altele (jocuri, obiecte...)
- Niciunul

X

Care sunt: *Pisică, păsări, cer, soă, casă, bibliotecă.* .....

**Fapte ieșite în evidență și comentarii clinice:** *Există o multitudine de detalii dovedind un univers bogat, sau o tendință de-a umple universul, cu scopul de-a contracara o insecuritate în trăirile relaționale.* .....

## 6. Aspect clinic

### 6.1 Valorizare sau devalorizare

Observații	Ipoteze interpretative
<i>Personajele sunt mai bine sau mai puțin bine realizate, dar mama este mai mare și este singura care posedă păr. Pisicile sunt obiect de comentariu entuziast din partea lui Francis.</i>	<i>Mama pare personajul cel mai valorizat, la fel ca și pisicile care par a avea o funcție de înlocuitori ai săi (ele conferă siguranță și consolare), și cure, din acest punct de vedere, se află în aria obiectelor tranzitoriale. Aceasta pare să indice nevoia de protecție maternă încă prezentă la el, și necesitatea de-a căuta un sprijin compensator, în afara mamei, cel puțin în anumite situații (la culcare, în situații dificile).</i>

### 6.2 Identificări

Observații	Ipoteze interpretative
<i>Se desenează primul. I-ar place să fie fratele său, pentru a fi singur, pentru a se juca cu jucăriile lui și a nu merge la școală dimineața.</i>	<i>Pare să posedă o bună identificare, dar se întâmplă să fie nostalgic după o vârstă mai mică, poate pentru a o avea pe mama sa de o manieră mai exclusivă.</i>

### 6.3 Organizarea personalității (modalități de funcționare psihică, tip de angoasă, mecanisme de apărare pentru a face față angoasei, maturitate afectivă, calitatea contactului cu realitatea și adaptări necesare pentru a-i face față, forța și slăbiciunea „Eului”, calitatea „Supra-Eului”)

Observații	Ipoteze interpretative
<i>Trasaj mai degrabă rectiliniu, numeroase culori, numeroase detalii, linie fermă, manieră imprecisă.</i>	<i>Chiar dacă trasajul indică o tendință de masculinitate, de raționalitate, alte caracteristici ale desenului (culori, animale) denotă o personalitate mai degrabă senzorială, afectivă, activă, dinamică.</i>
<i>Realism al comentariilor copilului, personaje bine amplasate, linie fermă, puține elemente regresive.</i>	<i>Aceasta denotă un bun contact cu realitatea și o funcționare adecvată a Eului.</i>
<i>Casă impozantă, desenată înaintea personajelor.</i>	<i>Aceasta denotă, poate nevoia unei structuri protectoare, pentru buna funcționare a Eului. Acest aspect poate fi legat de o anumită maturitate afectivă.</i>
<i>Se vede ca un copil care nu este totdeauna cuminte și regretă (voce scăzută când o afirmă).</i>	<i>Posedă un Supra-Eu eficient, puternic, de nu prea sever.</i>
<i>Personajele sunt mici, mai mult sau mai puțin bine desenate. Sunt desenate mult mai mici decât casa, și după desenarea acesteia.</i>	<i>Prezintă o ușoară imaturitate, poate legată de o anumită insecuritate emoțională. Casa simbolizează căutarea securității, care nu este găsită în înregime în relațiile actuale din sânul familiei.</i>
<i>Describe ceea ce face, referitor la alegerea culorilor, de exemplu.</i>	<i>Utilizează în anumite momente raționalizarea pentru a compensa anxietatea de-a nu se conforma realității sau solicitărilor adultului. Aceasta denotă și o anumită inhibiție a inițiativei în situațiile în care ar putea merge în întâmpinarea solicitărilor parentale.</i>
<i>Există un gol în partea din centru-dreapta a desenului.</i>	<i>Aceasta poate denota, ținând cont de micimea personajelor, o lacună în stabilirea unui sentiment de securitate, care este compensată prin mărimea casei.</i>

**6.4 Analiza relațiilor dintre personaje: pozițiile respective și interrelațiile între ele (mamă-fiu, mamă-fiică, tată-fiu, tată-fiică, frate-soră, etc.)**

Observații	Ipoteze interpretative
<i>Mama este descrisă cu „drăguță” pentru că ea prepară mâncarea.</i>	<i>Este valorizată funcția alimentară a mamei, ceea ce semnifică faptul că Francis are dorințe la acest nivel.</i>
<i>Tatăl este văzut ca distrându-se împreună cu el, dar nu înțelegându-l.</i>	<i>Tatăl este investit ca cel ce se joacă cu el, însă numai în anumite momente, ca și cum copilul ar trebui să-și măsoare dorințele ludice, ținând cont de disponibilitatea tatălui său.</i>
<i>Vorbește de biblioteca mamei sale cu plăcere, ca despre un element pe care ea l-a instalat și pe care pot sări animalele.</i>	<i>Stabilește o legătură afectivă între mamă și pisici. Activitatea mamei, materială și intelectuală, este și ea investită.</i>
<i>Părinții sunt desenați împreună, ușor depărtați de copii, mama este plasată lângă frate.</i>	<i>Există la Francis o bună integrare a diferențelor între generații. Își acceptă bine poziția de copil. Plasează mama alături de frate, ceea ce trebuie să corespundă unei anumite realități, și poate unei anumite nostalgii din partea lui Francis.</i>
<i>Fratele este desenat chiar lângă el, și brațele lor se ating. El este văzut ca cel care îl ajută la nintendo dar și ca cel care îl lovește.</i>	<i>Relația cu fratele este în mod cert afectuoasă, dar pare și ambivalentă, ceea ce evocă un conflict intern pe această temă.</i>

**6.5 Alte remarci**

Observații	Ipoteze interpretative

## 7. Ipoteze diagnostice în legătură cu celelalte date

(Contact cu realitatea, nivel grafic, grad de investire, relații familiale, dinamică afectivă, apărări, elemente patologice, contratransfer, etc.)

*Anamneză relevă că dezvoltarea timpurie a lui Francis s-a realizat fără dificultate: a fost sănătos, n-a avut nici un retard de creștere și dezvoltare motorie, a limbajului sau cognitivă, a prezentat o reacție adecvată la nașterea fratelui său. În fine, din spusele mamei, reiese că Francis este foarte apropiat afectiv de părinții săi. Din analiza desenului familiei reiese la Francis un nivel al dezvoltării Sinelui ușor mai mic, iar atitudinea față de fratele lui este impregnată de ambivalență, ceea ce ne apare ca fiind în conformitate cu ideea pe care o avem despre un copil normal în situația rivalității fraterne.*

*În anamneză este vorba despre afecțiunea aparte a lui Francis față de pisica sa și față de ursul de pluș. Animalul și ursul constituie pentru el obiecte reconfortante, în momentele de singurătate sau de tranziție, în desen și în verbalizări observăm că pisica ocupă o poziție privilegiată pentru copil: ea este utilizată ca un substitut matern disponibil, care acceptă aceasta necondiționat, și, din acest motiv, reasigurator, înțelegem că relația cu mama rămâne foarte importantă, centrală în viața afectivă a copilului. Pe de altă parte, el se identifică cu pisica, care are acces pe biblioteca mamei sale, care a cucerit întrucâtva această reprezentare a cunoașterii. El se identifică fără îndoială și cu pisicile cărora nu le pale constrângerile (a fi ținute), dar se obișnuiesc cu aceasta, la fel ca și el.*

*Referitor la tată, remarcăm că spusele lui Francis corespund descrierii prezentate de către mamă: efectiv, este puțin disponibil pentru familia sa, ținând cont de obligațiile lui profesionale. Francis a învățat să țină cont de aceasta, și, după mintea lui de copil, să nu-i ceară prea mult. Această dispoziție dovedește o probă a realității adecvată la acest copil. Percepem în comentariul copilului și dorința unei prezențe și a unei disponibilități mai pregnante a tatălui, pentru a răspunde unei necesități de identificare, în această etapă de viață.*

*De altfel, mama lui Francis a observat că acesta are o bună capacitate de concentrare atunci când se joacă; el preferă jocurile care necesită capacități de organizare spațială, atenție, imaginație și dexteritate motrice. Ea afirmă că este curios, răbdător și adaptat, posedând o lume interioară bogată și dezvoltată și un Supra-Eu eficient, fără a fi prea sever.*

*Învățătoarea a observat că Francis este uneori neatent, lipsit de încredere în sine și că manifestă o oarecare teamă când este confruntat cu cunoștințe noi. Ea remarcă, pe de altă parte, că este sociabil și leagă cu ușurință noi prietenii. În desen, remarcăm că Francis posedă resurse pentru a stabili relații familiale și sociale satisfăcătoare și mulțumitoare. El este în căutarea afecțiunii și caută să se comporte astfel încât să fie aprobat de celălalt, mai ales de adulți. Concluzionăm, de asemenea, din analiză, prezența la Francis a anxietății și a căutării compensatorii a unui mediu protector. Acest cadru securizează Eul copilului care poate progresa astfel în mod optim. Această securitate îi permite să fie mai activ și mai expansiv. Formulăm ipoteza că el încearcă o insecuritate afectivă minoră care incomodează maturizarea sa și îl determină să caute susținere, la figurile de autoritate, pentru reconfortare. Putem emite ipoteza că școală, mai ales în primele luni de școlaritate, constituie un mediu nou care solicită adaptări importante din partea copilului. Francis este obligat să iasă din cadrul său protector obișnuit. Anxietatea sa, bine stăpânită în mediul său obișnuit, reiese cu putere și cauzează mici dificultăți de atenție observate de profesoară și de teamă față de noile cunoștințe învățate.*

*Dacă vom compara acum desenul lui Francis cu cel al fratelui său mai mic, vom observa că acesta din urmă a desenat o casă, ca răspuns la consemnul de-a desena o familie. Casa, de o formă oarecum mai rudimentară decât cea a lui Francis, este situată aproximativ în același loc pe foaie și are aceeași structură ca și casa fratelui său. Cu toate acestea, el nu a văzut desenul lui Francis. Putem crede că această casă simbolizează în imaginarul celor doi copii aceeași căutare a unui mediu reasigurator. Concluzionăm, deci, din această analiză, că Francis este un copil cu totul normal, care are un bun nivel de dezvoltare, un grad de activitate adecvat, precum și un sentiment de securitate personală și de stimă de sine relativ bune, dar condiționate de anumiți factori, că el posedă o lume interioară vie și suficient de bogată pentru a se simți în largul său.*

*Este un băiat care are un bun contact cu realitatea. Posedă un Eu suficient de suplu și de structurat, un Supra-Eu eficient, fără a fi prea sever. Pare, de altfel, să aibă nevoie, pentru ca Eul să funcționeze optim și în siguranță, de un cadru proiector, reprezentat în desen de casa sa. În fapt,*

aprobarea adultului fi conformarea față de exigențele Supra-Eului, par pentru el ceva mai importante decât pentru ceilalți copii de aceeași vârstă. El se dovedește activ, resimte o ufoară anxietate, percepe că are un loc în mediul său fi este expansiv. Necesitatea acestei aprobări relevă, poate, o imaturi tale afectivă minoră, care nu permite ca sentimentul de sine, relația cu părinții fi identificările să fie suficiente pentru structurarea unui Eu solid.

Personajele familiei sunt investite mai mult în planul verlmil decât în cel grafic. Se poate ca această caracteristică să se datoreze unei probleme de abilitate motrice sau preferinței pentru un alt mod de exprimare decât desenul. Dar este posibil fi ca aceasta să fie legată fi de calitatea investițiilor sale fi/sau de tipul său de personalitate mai senzorială, afectivă fi concretă. Pe de altă parte, diferențierea minimă, între ceilalți, pe plan sexual. în trasajul diverselor personaje, toate indica o lacună minoră în planul identificării, ceea ce este contrazis de faptul că s-a desenat primul, ceea ce reprezintă, în general, un indice identificator bine stabilit. Acest punct merită lămurit prin alte instrumente de evaluare, în ciuda acestui fapt, este vorba de un copil capabil de relații satisfăcătoare cu familia si cu anturajul său social. Pare să ocupe un loc valorizat în mediul său de viață. Caută afecțiunea fi este capabil să se comporte astfel încât să fie apreciat. Are uneori tendința de a se cultabiliza dacă nu este sigur că răspunde solicitărilor. Figura maternă are pentru Francis o funcție alimentară fi protectoare, fi el a dezvoltat legături cu alte obiecte (pisicile sale) care au pentru el o valoare tranzitională fi, care, în această calitate. îl reasigură fi îl consolează, în prelungirea mamei. Figura paternă este asociată cu jocul dar si cu limita pe care Francis trebuie să si-o impună referitor la așteptările sate față de tată. Reamintim că tatăl are un serviciu condiționat de intervale orare: jumătate din lună el lucrează de noapte fi atunci este cu siguranță mai puțin disponibil pentru familia sa. în fine, relația lui Francis cu fratele său este afectuoasă, dar este prezentă si o anumită ambivalență; defi Francis apreciază poziția sa în familie, i se întâmplă să fi-o dorească pe cea a fratelui său, care i-ar permite să se apropie de mamă. Este un copil care nu are o patologie ca atare, care nu are nevoie de o organizare defensivă importantă, dar căruia i se întâmplă să raționalizeze când trebuie să întreprindă o acțiune de care se îndoiește că ar corespunde așteptărilor adultului, sau că ar fi conformă realității. Putem, totuși, emite ipoteza că proeminența casei în desenul familiei lui Francis arată că acesta este pe cale să rezolve conflictul oedipian fi că introiectarea imaginilor parentale necesare identificării copiilor de această vârstă nu este terminată. Această ipoteză trebuie pusă în legătură cu nevoia de aprobare de către adult manifestată de Francis.

În fine, să notăm că Francis trăiește în prezent o perioadă de tranziție care corespunde cu rezolvarea complexului oedipian fi cu organizarea Sura-Eului post-oedipian. Or, tipul de recunoaștere fi de încurajare pe care îl conferă fcoala, cere copilului mai întâi să-fi sublime cerințele afective directe, fi ca acesta să fie capabil să se mulțumească cu aprobarea de la distanță, mai rar, mai punctual, în cadrul unui grup de copii cu care el împarte atenția aceuiași adult. în general, consemnele, comentariile, sunt adresate grupului fi nu individului, fi au o conotație relativ impersonală, fără a fi direct gratifica/oare pentru copil. Trecerea de la un mediu (familie) în care atenția fi comunicarea sunt mai personale, la acest cadru nou, mai puțin individualizat va fi cu atât mai ușoară cu cât copilul își va fi stabilit în el o siguranță de bază adecvată, cu cât va fi dobândit o anumită autonomie în plan afectiv, și cu cât posedă o convingere intimă fi realistă referitoare la competențele sale si la valoarea sa, toate acestea în funcție de vârsta sa. Insecuritatea, totuși minoră, pe care am observat-o la Francis, fi căutarea sa consecutivă de protecție, fac această etapă mai dificilă, dar fără a compromite adaptarea sa. Putem crede că atunci când acest mediu de viață îi va deveni familiar, va putea transpune aici o structură protectoare în afara lui, sau, si mai bine, va învăța treptat sa o stabilească în e' ceea ce constituie una din funcțiile Supra-Eului. Atunci se va estompa fi lipsa sa de atenție, precum fi temerile sale.